

ROMANUL SCRIITURII

ROLAND BARTHES

ANTOLOGIE

Selecție de texte și traducere

ADRIANA BABEȚI și DELIA ȘEPEȚEAN-VASJLIU

Prefață ADRIANA BABEȚI

Editura UNIVERS

© Selecția textelor a fost făcută după volumele's

Le Degre zero de l'écriture, Ed. du Seuil, Paris, 1953

Michelet par lui-même, Ed. du Seuil, Paris, 1954

Mythologies, Ed. du Seuil, Paris, 1957

Essais critiques, Ed. du Seuil, Paris, 1964

Critique et verité, Ed. du Seuil, Paris, 1964

S/Z, Ed. du Seuil, Paris, 1970

Șade, Fourier, Loyola, Ed. du Seuil, Paris, 1971

Nouveaux Essais critiques, Ed. du Seuil, Paris, 1972

Le Plaisir du texte, Ed. du Seuil, Paris, 1973

Roland Barthes par Roland Barthes, Ed. du Seuil, Paris, 1975

Fragments d'un discours amoureux, Ed. du Seuil, Paris, 1977

La Chambre claire. Notes sur la photographie, Gallimard / Le

Seuil, Paris, 1980 Le Grain de la voix. Entretiens 1962 – 1980, d.

du Seuil.

Paris, 1981 Leton, Ed. du Seuil, Paris, 1978

Celelalte articole au fost selectate din revistele „Existences” și „Tel-Quel”.

PREFAȚA

POST-SCRIPTUM

Tot ce poate fi mai greu de conceput: o prefață *despre* Roland Barthes și romanul scriiturii sale. Deci o introducere la capătul unui mai vechi proiect (cât de rezistent, oare, în timp?) i o antologie în limba română a textelor lui Barthes. „Pagini alese” (după un plan, pe vremuri, cu temei sigur – „scriitura”); un „florilegiu”, un snop de fâșii scrise care să-l cuprindă, să-l înfășoare. O țesătură netedă, un text continuu, învăluitor, în alb-negru, un fel de lințoliu în stare să îi redea, postmortem, făptura, figura din litere, mai vii ca niciodată. Până la urmă, o prefață în chip de post-scriptum, *după* alegerea și traducerea fragmentelor. Dar cum să te prefaci, chiar aici, că nu știi ce înseamnă a te așeza, a-ți așeza propriul text în fața textelor lui Barthes? Față în față

cu el. Cu ele. Cum să ieși cu prefața curată? Necompromis. Când ești constrâns de o colecție serioasă – „Studii”; în care, iată, el intră acum ca un clasic: clasificat, clasat; când despre opera lui au vorbit atâtea (critici și teoreticieni literari, scriitori, filosofi – nume pline de prestanță în lumea ideilor), fiecare cu „barthes-ul său” *; când știi că el

— În locul unei bibliografii exhaustive, riguros transcrise, am preferat aceste enumerări. Prefața a dorit să fie și un spațiu intertextual, o „interglosare” (fără a putea, în fapt, să aspire la altceva). Un text care face (din când în când) apel la alte texte despre Barthes. Fiecare cu Barthes-ul său. Așadar, două șiruri de nume. Critici, teoreticieni, istorici literari, scriitori, semioticieni, filosofi, ale căror preocupări s-au intersectat (pe suprafețe mai ample, mai restrânse), cu spiritul și litera lui Roland Barthes.

a). Michel Beaujour, Maurice Blanchot, A. Compagnon, J-L. Calvet, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Serge Doubrovsky, Beatrice Didier, Umberto Eco, G. Genette, M. Jeanneret, Julia Kris-teva, Philippe Lejeune, Anette Lavers, M. Pleyner, Philippe Roger, J-ți. Richard, Philippe Sollers, Susan Sontag, Tzvetan Todorov, François Wahl.

Înșuși refuza dizertația, neputând scrie *despre* autorii admirați, ci doar *odată cu* ei, utopic, fără vreo logomahie (între scriitor și critic, între autor și cititor), așa cum ar fi vrut să se scrie cândva, după moarte desigur, despre el, Roland Barthes.

Și totuși. Oricum ai întoarce-o, pe față, pe dos, „o prefață e o prefață”. Un loc al întâmpinării, al lucrurilor limpezi, lămuritoare, despre care trebuie să vorbești fățiș (nu pieziș); să fii perpendicular pe subiect, în „miez” t nu în piez, în plan înclinat. Un joc (de această dată serios), cu toate cărțile – lui Roland Barthes și despre Roland Barthes – pe față.

ÎN AVAN (T) POST

Păstrând toate proporțiile. Cei care-l ascultau pe Socrate spuneau despre el că e j, atopos”, de neclasat, de o neprevăzută originalitate, „fără de pereche”, râvnit și deopotrivă respins. Cei care l-au citit pe Barthes n-au reușit, scriind despre el, să-l clasifice, să-l califice”. Le scăpa mereu. Era pretutindeni și niciunde. Sau mereu la răscruce. În fapt, singur. Când transcrie un fragment din *Suferințele tânărului Werther* („Niciun preot nu îl conducea”), îl citește „proiectiv” pe Goethe. Își transferă în acel citat propria „singurătate filosofică”, sustragerea, în ultimă instanță, din orice sistem de gândire (și scriere).

Pentru că, de fapt, după ce a străbătut aproape toate tipurile de discurs, el rămâne, la sfârșit, singur. Cucerite, supuse, rând pe rând, sisteb) Irina Bădescu, Savin Bratu, Ioan Bucluca, Maria Carpov, Al. Călinescu, Livius Ciocârlie, Ov. S. Crohmălniceanu, Șerban Toartă, Mihai Dinu Gheorghiu, Margareta Gyureslk, Cristina Hăulică, Silvian Iosifescu, Nicolae Manolescu, Adrian Marino, Irina Mavrodin, Mircea Mihăieș, Cristian Moraru, Romul Munteanu, Mircea Nedelciu, Marin Mincu, Ioana Petrescu, Marian Papahagi, Dan Petrescu, Luca Pițu, Ion Pop, Mihai Pop, Magdalena Popescu, Vasile Popovici, Mon ca Spiridon, Eugen Simion, Radu Toma, Dolores Toma, Radu G. Țeposu, Cornel Ungureanu, Ion Vartic, Smaranda Vultur, Henri Wald, Mircea Zăciu, M. Zamfir. Și nu în ultimul rând, numărul special, de o ținută intelectuală aparte, consacrat lui Roland Barthes, de către revista „Secolul 20”.

mele îl refuză în final. Niciunul nu îl mai poate cuprinde. Niciunul înțelege. Îi sunt străine. Iar el e supus, se supune unui exil perpetuu. Nevăzătorii ar spune (și au spus-o) că aceste prea dese „schimbări la față” sunt un păcat, un semn de slăbiciune morală, un „amoralism” chiar, punându-l la zid. Dar cu ce ochi să-l ochească, dacă nu văd tocmai fața nevăzută, cea mai ascunsă și de nebănuit a operei sale?

„A-ți schimba doctrina, teoria, filosofia, metoda, credința, deși pare ceva spectaculos, de fapt e foarte banal: o faci ca și cum ai respira”, spune în 1978 la o conferință de la Collège de France. Așa va și face. Cum ar respira. Conform propriului corp. Conform adevărului său. Pe acesta îl caută (dacă se va vorbi vreodată despre aletismul lui Barthes). E adevărul Literaturii, pe care îl poți căuta și fără metodă, și fără sistem, știind însă cât de vulnerabil devii astfel, simțind cât de neprotejat ești, mereu expus, la vedere, țintă fixă a suspiciunii celorlalți. Ca un trișor. Iar el, Barthes, tocmai de asta se temea. „În ultima parte a vieții, Roland Barthes (până și el) era bântuit de ideea că nu fusese decât un impostor, că vorbise despre toate, despre marxism, dar și despre lingvistică, fără să fi știut niciodată nimic cu adevărat”. E mărturia lui Robbe-Grillet (în *Le miroir qui revient*). Probabil, adevărată. Dar dintre toate posturile, de care să-i fi fost cel mai teamă lui Barthes? Deși nu va renega niciodată. „Să nu renegi niciodată nimic. În numele cărui prezent?” Sunt chiar cuvintele lui.

Se va naște. Va înainta în ani. Va citi, va întâlni oameni, prieteni, va scrie, va parcurge „etape”, „faze”. Ani de ucenicie. Apoi va drumeți

singur. Se va scrie despre el. Primul, în 1947, Maurice Nadeau, prezentându-l publicului: „Roland Barthes este un necunoscut. Un tânăr. N-a publicat niciun articol [deși publicase câteva, încă din 1942, într-o revistă studențească, n.n.]. E un îndârjit al cuvântului”. O Franță postbelică. Figuri dominante – contemporanii lui Barthes: Sartre, Camus, Blanchot. Dar și umbrele lui Nietzsche, Gide, Brecht. Obsesiv, Gide. Despre toate acestea va scrie cel mai în cunoștință de cauză, chiar el, în *Roland Barthes par Roland Barthes*, trasându-și etapele, întocmind, mai în glumă, mai în serios, un tabel, căsuță lângă căsuță, frumos aliniate. În ordine. Rubrica întâi: *intertext*; a doua: *gen*; a treia: *opere*. Începe cu Gide (la „intertext”, care nu e neapărat „un câmp de influențe, ci mai curând o muzică a figurilor. /.../ e semnificantul ca sirenă”). Opere nu are încă. Iar în dreptul „genului”, trecută (între paranteze) – „pofta de a scrie”. Apoi căsuța a doua: Sartre, Marx, Brecht. Sub semnul lor – o întreagă mitologie socială dezvoltată în *Gradul zero al scriiturii* (1953) și *Mitologii* (1957). Al treilea paragraf: impactul semiologic – Saus-sure; și cele două cărți: *Elemente de semiologie* (1965), *Sistemul modei* (1967). A patra „fază” – textualitatea, câmp în care-i enumera pe Sollers, Kristeva, Derrida, Lacan. Iar în dreptul operei – trei titluri: *S/Z* (1970), *Șade, Fourier, Loyola* (1971), *Imperiul semnelor* (1970). Și ultima „etapă” a acestui itinerar consemnat de Barthes (despre care s-ar putea crede ușor că urmărește un sens, că înaintează, progresează – asemeni anilor de ucenicie – spre o imagine olimpiacă, „matură”): „moralitatea”. Sub zodia lui Nietzsche (pus, ca și Gide, între paranteze). O „fază” generatoare a *Plăcerii textului* (1973) și a lui *Roland Barthes par R. Barthes* (1975). Dar unde să așezi, în ce căsuță a tabelului, Despre Racine (1963), Michelet par lui-même (1955), Eseuri critice (1964), Critică și adevăr (1966), Noi eseuri critice (1972), Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit (1977) și mai ales postumele? Despre unele va face el însuși precizări lămuritoare în „răspunsuri” (câteva traduse și în antologia de față). Despre altele nu va spune nimic. Vor încerca cronografului lui să o facă (între toți, cel mai aplicat, Philippe Roger, în *Roland Barthes, roman*, 1986).

Importantă acum e muzica „sirenelor” din prima căsuță. O întreagă rețea de nume „complice”: Deleuze, Foucault, Blanchot, Lévi-Strauss, Klossowski, Robbe-Grillet, Bataille, Artaud. O căsuță – se va dovedi – goală și pentru el, pentru Barthes, fiindcă nu-l poate

„prinde” nici măcar ea. Ca și ceilalți amintiți, vii mereu în propria lui amintire, Barthes e tocmai „căsința goală”, pata oarbă, un loc al „mortului” (de la bridge), schizul tarotului, „nebunul”. Piesa care o ia razna, pieziș, pe tabla alb-negru, „înnebunind” orice tabel clasificator, „piaza rea” a oricărei idei de sistem, de putere triumfătoare (a unui singur sens, prefața 9

monolitic). Așadar, o gândire an-arhică. O spaimă în fața puterii care l-ar putea constrânge, închide, fixa, clasa. Și o mare voluptate a noului (mereu alertat, agitat, alunecos). O adevărată manie. *Neomania* lui Valéry. Teama de a fi demodat. Deși are o mărturisită oroare de modă. Lui Barthes i se pare ceva vulgar, de prost gust „să fii la modă”. Moda e gregară, aliniază, nivelează. Dragostea pentru nou e, în cazul său, altceva. Poate adevărul rostit de Valéry: „Noul. Semn de oboseală”.

Barthes a acceptat, a încurajat cu fervoare tot ce era „nou”: „noul roman”, „noua critică”, apoi „noul nou roman”. A intrat (cu *Despre Racine*), ca o țintă fixă în focul bătăliei pentru nou, în gâlceava „clasicilor și modernilor”, stârnită după „Hernani”-ul său (cartea despre Racine) de către Picard. Și totuși, a păstrat mereu ceva în rezervă. Ziua, solidar (în conferințe, interviuri, colocvii, articole) cu „noul”. Scrie, vorbește, apără în numele modernului „noul roman”, de pildă. Dar seara, înainte de a se culca, citește Zola, Balzac. Pe lumină, la vedere, face așadar (altă) teorie. Atunci cum? Modern sau clasic? Modern și clasic? Mereu sfâșiat, scindat. „Sunt clasic”, pare a spune propriu-i stil. „Sunt modern; întrebați-i pe prietenii de la „*Tel Quel*”. E în avangardă? Da și nu. Exact cum se delimitează el însuși: „În ariergarda avangardei”. Iar când încerci să-l „clasezi” – frazele se construiesc pe tehnica paradoxului (și da, și nu), a antinomiei (da și nu), a concesivelor (da, și totuși nu; nu, și totuși da). Trebuie să fii mereu prudent, rezervat. Așa cum e el. Mereu în „rezervă”. De fapt, izolat. Singur.

„O figură eponimă a decadenței noastre”, scrie cu îndreptățire Philippe Roger. Dar pentru Barthes, decadența nu e sinonimă stării hiperculturale, sofisticate, a unei civilizații în agonie. O spune răspicat la Colocviul dedicat lui Bataille în 1972. Pentru el decadența înseamnă aplatizarea valorilor. Împotriva acesteia luptă. Nu e decadent, nu e un minor. Nu moare odată cu veacul, zâmbind „voioasei apocalipse”. O pune mereu în criză, o critică dinlăuntru, o dinamitează. Ne face mai inteligenți și mai liberi. Așa cum s-a remarcat, există totuși ceva comun

între „stilul” Barthes și stilul acestui moment tardiv al culturii occidentale (Susan Sontag). În felul de a trăi, de a evalua, de a citi și interpreta lumea, Barthes se înscrie într-o tradiție a „atitudinii estete”. Are criterii „estetice”, poartă polemici în numele esteticului, refuză, ca esthet, „profunzimea”, încurajează „suprafața”, susține ludicul, spectacolul, le chiar produce, nu exclude nimic pledează pentru pluralitate (a sensurilor, a scriiturilor). Și totuși. Dincolo de aceste pre (a) vizibile „fețe”, măști arătate cu propriul deget, se străvede un eu profund, serios, grav, aspirând la alte zone ale spiritului, pe care o asemenea atitudine nu le mai poate satisface.

Spre sfârșitul vieții îi recitește aproape cu disperare, pe Tolstoi și Proust. Mărturisește că ar avea poftă să rescrie „Război și pace”. Visează la marile cosmogonii romanești. La o „deplinătate” (pe care o negase cândva). Fără a înceta, totuși, să fie alături de „moderni”. Dar simte că textul clasic e mai bogat decât cel modern, care e „conform” teoriilor sale. Acesta din urmă nu-l mai stârnește, tocmai din cauză că se mișcă în același univers cu el. Practic, aproape nu-i mai spune nimic. În 1978, când își începe cursul despre „Neutru”, la Collège de France, spune: „Trebuie să-mi aleg ultima dintre vieți, noua mea viață, *Vita nuova*”. Le dă studenților o bibliografie de 32 de titluri. Îi „frisonează” cu numele autorilor. Ceva „cochet”, „dandy”, la modă, de ultima oră, această bibliotecă ciudată: Angelus Sile-sius, Denis Areopagitul, Jacob Boemius, Eckhart, alături de Nietzsche, Freud, Gide. Poate de „ultimă oră” pentru ei, tinerii înscriși la seminar. Nu însă și pentru Barthes, care revine spectaculos, încă o dată, pe propriile-i urme, refăcându-și lecturile din tinerețe. După ce a trecut, fără nicio Ariadnă, prin labirint, el se întoarce de unde a plecat, de unde a început. Acum însă, marile cărți, „clasicele”, nu i se mai par clare, limpezi, ci de o „obositoare obscuritate”, iar gândirea clasică – încărcată de „cea mai tenebroasă dintre tăceri”. E o claritate teribilă. Un exces de claritate, de lumină orbitoare, incandescentă. Apocaliptică.

Atunci, cum? Modern și clasic? Da, fără nicio ezitare. În avanpostul amândurora. Nu succesiv, ci simultan. Sfâșiat, scindat, cu o conștiință tragică a Istoriei, a intelectualului prins în Istorie, într-un Timp al Literaturii. Conștiința unui mare scriitor iar singularitatea sa e singurătatea, unicitatea scriitorului adevărat. Iată fața nevăzută, nebănuită a operei lui Barthes. În inima sa vibrează un infinit devotament. O nespusă dragoste pentru Literatură. „Iubesc literatura

sfâșietor, în chiar clipa când moare”. Dincolo de simpla afirmare a acestei ardori stă mărturie o întreagă viață și operă, dezvăluindu-și cea mai neașteptată dintre întruchipări: moralitatea.

O moralitate a sfârșitului de veac XX, care vorbește despre corpurile și spiritele închise în imaginarul singurătății: o formă de rezistență și așteptare. „Reabilitarea literaturii ca orizont al speranței” – iată o formulare densă, într-o carte densă despre Barthes (volumul lui Philippe Roger). „Dacă, printr-un exces de [...] barbarie, toate disciplinele noastre, cu excepția uneia, ar trebui expulzate din învățământ, atunci ar trebui salvată doar disciplina literară, căci toate științele sunt prezente în monumentul literar” – iată moralitatea *Lecției* (din 1977) a lui Barthes, îndrăgostitul de Literatură. Moralitatea pe care el însuși o definește, atât de propriu: „conceperea corpului în stare de limbaj” (*iRoland Barthes*, p. 148). Ideile unduitoare, imprevizibil modificate, mereu în prefacere (tot atâtea înfățișări ale scriitorului-critic) sunt idei ale corpului. Un corp care vibrează atins de o unică dorință: a scrie. A se scrie. Iar el, corpul, pe a cărui cuirasă de hârtie stă scris un nume – Roland Barthes – are idei proprii. Și nostalgia perpetuă a unei forme noi, în stare să-l consemneze. Va scrie mereu „atins” de câte ceva. Poate nu atât (așa cum s-ar crede) de marile sisteme, ci de suita unor reverberări ciudate: amintirea mamei, mirosurile din copilărie, cărțile citite în adolescență, modulările gamelor la pian, întâlnirile cu prietenii, privirea încremenită nu mai mult de o clipă asupra unui tablou, a unei fotografii, a unei imagini reale ori plăsmuite. Imaginarul țâșnit „ca o hemoragie”. Totul se dezvoltă după legi imprevizibile. Poate nici măcar propriul corp, camera obscură, macula, declicul imaginii după ce a închis ochii, nu mai poate controla nimic. Rămâne drept unică mărturie, urma scrisă, limbajul devenit literatură, fâșii, fâșii. O piele sfâșiată, care tremură de dorință. Aceasta e „ucenicia”. Traseul (încălcit, de nedeslușit uneori) al lui Roland Barthes. Despre caracterul fără capăt al acestor ani de ucenicie, el spune: „nu ucenicia e nesfârșită, ci dorința. Munca mea pare făcută dintr-un lanț de „dezinvestiri”; dar într-un singur obiect nu mi-am dezinvestit niciodată dorința – limbajul. Limbajul e micul *meu obiect* a. Începând cu *Gradul zero*... (dar probabil încă din adolescență, când percepeam spectacolul burgheziei provinciale ca un spectacol), m-am hotărât să iubesc limbajul și – bineînțeles – să-l detest deopotrivă. Pe deplin încrezător, pe deplin neîncrezător în el. Metodele

însă, cele prin care mă apropiam de limbaj, tributare enunțurilor din jur, fascinante în cel mai înalt grad, ele nu s-au putut schimba. Adică să te exersezi, să plăci, să te transformi, să te abandonezi: e ca și cum ai iubi mereu aceeași persoană, dar ai încerca noi moduri de a o iubi. *Nesfârșita ucenicie* nu trebuie înțeleasă ca un program umanist, ca și cum ar fi nevoie să te consideri mereu nemulțumit de tine și să faci progrese /...”, ci mai degrabă ca un curs fatal a ceea ce Lacan numește „revoluțiile dorinței” (*Răspunsuri*). Ar fi putut adăuga, însă nu atunci, în 1971, când dădea acest răspuns, ci câțiva ani mai târziu, spre sfârșit: „helas, ma chiar est triste...”. Străbătuse deja „cursul fatal”, scrisese (în) aproape toate limbajele, păstrând însă în abis imaginea unei singure limbi. Cea a propriei mame. Cordonul ombilical. Limba maternă. Iar corpul, „să chiar”, devenise după moartea mamei un înveliș prea greu, strivitor. O materialitate de neîndurat. În absența definitivă a ființei iubite, el alege adevărata *vita nuova*. Viața postmortem. Pentru care se pregătește senin, lucid, compunând nu scrisori de rămas bun, ca Werther, ci o carte. *Camera luminoasă*. În obscuritatea ei dezvoltă, contur după contur, imaginea irepresibilei sale dorințe, revelată prin cea mai profundă dintre experiențe: a timpului și a morții.

ROMANELE SCRITURII

Ucenicind în limbaj, îndrăgostit de el „nebunește”, urmărindu-i aventura, supunându-l (și supunându-se astfel la noi încercări), Barthes scrie de fapt un roman cu un singur subiect: el, limbajul. Pus mereu în criză, văzu ca perpetuă dorință a unui subiect de a-și țese în limbă relațiile complicate cu propriul corp și cu istoria, acest limbaj are un nume: *scriitura*.

O ipoteză. Roland Barthes scrie de fapt un text unic, care începe cu aceste cuvinte: „Temându-mă să nu-l închid pe Gide într-un sistem despre care știam că nu mă va putea satisface vreodată, m-am întrebat zadarnic cum să leg, unele de altele, notele ce urmează; apoi m-am gândit că ar fi mai bine să le prezint *tale quale*, fără a încerca să le maschez discontinuitatea. Incoerența îmi pare preferabilă ordinii care deformează” (din *Note despre André Gide și Jurnalul său*, 1942) și se încheie, probabil, cu acestea: „În fond, ceea ce s-a petrecut – și a trecut – între Jurnalul de călătorie și *Mănăstirea...* e scriitura. Dar ce e scriitura? O forță, fruct probabil al unei îndelungi inițieri, care destramă imobilitatea sterilă a imaginarului amoros și-i dă aventurii sale o generalitate simbolică. Pe când era tânăr, în epoca *Roma, Napoli*,

Florența, Stendhal putea scrie: „... când mint, sunt ca dl. de Goury; mă plictisesc”. Încă nu știa că există o minciună, minciuna romanescă, ocol al adevărului și deopotrivă – o, miracol! – expresie în sfârșit triumfătoare a pasiunii sale italiene” (din „*Nu izbutești niciodată să vorbești despre lucrul iubit*”, 1980). Cine-ar putea percepe diferența? Frazele au ceva comun, care le face să vibreze, timp de 38 de ani, la fel, inconfundabil. Și totuși, un parcurs. O scurgere epică. Nu o simplă diacronie în acești ani care trec (prin Frază). Un roman. *Un fel de roman*, alcătuit, carte după carte, din toate frazele scrise de Barthes și înlănțuite apoi, într-unul și același fir (epic), de imaginația cititorului.

Dar ce fel de roman? Clasic sau modern? Nici-nici. Și – și. Un „roman” prins între ghilimele, cum s-ar fixa în ace fine, subțiri, spre examinare uimită, aripile unei insecte ciudate. Ghilimelele – un semn, desigur, al citării. Și mult mai mult uneori: o marcă a distanței, a privirii „de sus”, suspicioase, interogatoare. Ironia. Ce sens ar avea însă, pe coperta unei antologii, aceste atât de convenționale semne. „Romanul” scriiturii. Poate mai corect. Mai aproape de ceea ce însuși Barthes declară atât de explicit: „În ce mă privește, nu mă consider un critic, ci mai degrabă un romancier, scriptor nu al romanului, e adevărat, ci al romanescului”. (*Răspunsuri*). Desigur, nu un roman balzacian – cine ar mai putea scrie azi ca Balzac? Nu un itinerar coerent, cu determinări previzibile, cu înlănțuiri cauzale. Atunci, un roman modern. Cât de modern? Ca Flaubert? Ca Proust? Ca „noul roman”? Ca „noul nou roman”? Se va vedea, poate, abia la sfârșit.

În fond, dacă ar mai fi de adăugat vreo interogație (retorică), folosind chiar cuvintele lui despre Stendhal (ce s-a petrecut, ce a trecut între *Note despre André Gide*... și „*Nu izbutești niciodată*... între primul și ultimul text?), răspunsul nu ar putea fi dec. îl unul: scriitura. Ea e „eroul” care se aventurează de la o pagină la alta, de la o carte la alta. În jurul ei (atotcuprinzător) se țese „intriga”, „povestea”, „istoria”. „Romanul”. O dublă aventură. Întâi, a acestui „cuvânt mare” – scriitura (aproape un concept, din aceeași serie cu *stilul*, *textul*, *istoria*, *imaginarul*). „Cuvintele mari”. Barthes spune că au o anumită „moliciune”, ca și ceasurile lui Dalí. Precizează (despre felul în care le folosește el însuși): „Există în ceea ce scrie două feluri de cuvinte mari. Unele sunt pur și simplu rău folosite: vagi, insistente, ele au rolul de a ocupa locul mai multor semnificații („Determinism”, „Istorie”, „Natură”) ... Celelalte („scriitură”, „stil”) sunt remodelate conform unui proiect

personal; sunt cuvinte cu sens idiolectal" (Roland Barthes, p. 129). Așadar, un prim roman (cu sau fără ghilimele): cel semiologic. Al sensului unduitor, aventuros, capricios, de care se încarcă un concept: scriitura. O semiologie declarată, explicită (și explicată) mai ales în primele cărți; o semiologie tacită, implicită, în ultimele.

Roland Barthes scriind *despre* scriitură. Teoretizând-o în texte care (se va vedea) aproape că nu se articulează niciodată strict teoretic. O chestiune științifică. De urmărit aventura conceptului de scriitură la Roland Barthes, în cel mai imprevizibil sistem de alianțe teoretice și-n cel mai complex spațiu interte tual cu puțință (materialism, antropologie, sociologie, lingvistică structurală, semiotică, psihanaliză, avangardă literară). Un studiu (concentrat la maximum) despre „tema” scriiturii la Roland Barthes. Pentru a lăsa loc liber, imaginație mai fără frâie, celui de-al doilea „roman”. A doua aventură, mult mai importantă, infinit mai captivantă, gata să întindă și să prindă mereu în capcană: „povestea” (evident, de dragoste) a felului în care scrie Barthes despre scriitură. Romanul propriei sale scriituri: te? xtul scriitorului Roland Barthes. O aventură subterană, mult mai greu de detectat, cu precădere în primele cărți.

Scriind *despre* scriitură, ipostaziindu-se în om de știință și străbătând „visul (euforic) al scientificității”, Barthes trăiește chiar și în aceste prime cărți, ca subiect, ca scriitor, experiența scriiturii, într-un teritoriu aparent scutit de ea. Refuză mereu naivitatea de a crede în metalimbaj și de aici, poate, nedisimulata admirație pentru Benveniste: „există la suprafața lingvisticii sale ceva asemănător freamătului... această forță, această căldură care înalță știința (oricât de riguroasă ar fi) spre altceva: ceea ce numesc *scriitură*” (Răspunsuri).

Așadar două romane, câtuși de puțin paralele. Simultane, suprapuse, unite prin constanța unei pasiuni: dorința lui Roland Barthes de a trăi experiența unui scriitor. Un subiect bântuit mereu de fantasma scriiturii (mai intens, poate, chiar atunci când scrie despre ea). De acel „dacă aș fi scriitor...” Optativul fără nicio condiție. Ardoarea acestei pasiuni îl absolvă de orice contradicție, de orice imprevizibilă, uimitoare, schimbare la față.

SCRIITURA PROPRIU-ZISA

O mică glisare. O glosare despre *zisă* și *scrisă*. Lucrare temeinic făcută de J. Derrida (și expusă pe înțeles, grație editurii Univers, în alte două antologii: *Poetică și stilistică și pentru o teorie a textului*). Nu

despre acest filosofic raport va fi vorba în cele ce urmează. Scriitura „propriu-zisă” nu vrea să însemne mai mult decât ceea ce este. Atât doar: că va fi vorba *despre* ea. Cât privește cealaltă, „scriitura propriu-scrisă”, acolo „povestea” se complică. Începe alt „roman”.

Până atunci, o străbatere a primului. Deci, la drept vorbind, despre scriitură. Ce anume? O scurtă dizertație, imparțială, obiectivă, fără prea mari pretenții științifice. Mai curând un montaj, un colaj (interpretat) de definiții. Ar putea începe chiar cu începutul. O întrebare pusă de Barthes în anul debutului (editorial), când avea 37 de ani: „Ce este scriitura?” Sartre întrebese și el (deja scriitor notoriu): „Ce este literatura?”. Răspunsul se află între copertile *Gradului zero*... unde scriitura își află lorul, ca realitate formală, între limbă și stil. E o noțiune mai mult sociologică, sociolingvistică. Un sociolect. „În orice formă literară își face loc alegerea generală a unui ton sau, dacă vrei, a unui *ethos*. Tocmai aici scriitorul se individualizează în mod clar, pentru că pe acest teren se angajează. Limba și stilul sunt date care preced ca niște antecedente orice problematică a limbajului; limba și stilul sunt produse naturale ale Timpului și ale persoanei biologice. Dar identitatea formală a scriitorului nu se stabilește cu adevărat decât în afara normelor de gramatică și a constantelor de stil, acolo unde conținutul scris, adunat și închis mai întâi într-o natură lingvistică perfect inocentă va deveni în cele din urmă un semn total, alegerea unei comportări umane, afirmarea unui Bine de un anume fel, angajând astfel scriitorul într-o evidență și în comunicarea unei bucurii sau a unei nefericiri, legând forma, normală și deosebită totodată, a vorbirii sale, de vasta istorie a celorlalți. Limba și stilul sunt forțe oarbe: scriitura este un act de solidaritate istorică. Stilul și limba sunt obiecte: scriitura, raportul dintre creație și societate „limbajul literar transformat prin destinația sa socială”. (*Gradul zero*... p. 14). Sunt ușor de recunoscut, „trădate” de numai câteva cuvinte, alianțele ideologice ale momentului. După cum, și câteva „motive” care vor reveni, ciudat, în ultima carte, *Camera luminoasă*. Binele de un anume fel. „Suveran”. Chemat, implorat, așteptat cu speranță. Scriitura ca orizont al speranței. Și încă un fragment, oricât ar părea de curios, tot din prima carte, care le va străbate apoi pe toate celelalte, ca un frison. Despre scriitură, la fel ca până atunci, și totuși altfel, cu un alt timbru: între libertate și amintire – scriitura: „O încăpățânată remanentă, care vine de la toate scriiturile precedente și din trecutul propriei scriituri,

acoperă vocea cuvintelor mele de-acum. Orice urmă scrisă se precipită ca un element chimic, la început transparent, inocent și neutru, în care simpla durată face să apară treptat un întreg trecut în suspensie, o întreagă criptografie, din ce în ce mai densă” (*Gradul zero...* p. 16)

Urmează *Michelet*. Un adevărat personaj, în care Barthes se recunoaște. Scrie despre el cu plăcere, cu poftă, deși la comandă. Cei doi au aproape același corp umoral. Și obsesii comune: migrenele, sud-estul, magnolierul, meduza, fascinația unor mirosuri și gusturi, androgenul, corabia. Un loc aparte – mama. Printr-un ciudat destin istoric, amândouă (a lui Michelet, dar și a lui Barthes) sunt nevoite să practice aceeași meserie i legătoria. Poate că, de fapt, în adânc, tocmai acest amănunt 1} leagă cel mai mult pe Barthes de Michelet. În foarte frumoasa carte din colecția „Écrivains de tous jours” (unde va intra și el peste 23 de ani), dincolo de spectacolul unei strălucitoare inteligențe (și al unei nu mai puțin strălucite scriituri), niciun rând teoretic despre scriitură. Nicio definiție. Ca, de altfel, peste ani, în *Despre Radne*. Ceva mult mai subtil. O revenire asupra ideii de stil. Asupra verticalității stilului. Michelet face parte din categoria scriitorilor lacomi, devoratori ai propriului discurs. O sinucidere intenționată, spectaculoasă, euforică. Un stil vertical, cu totul „masculin”, care nu va înceta să-l fascineze pe Barthes.

Apoi *Mitologiile*, al căror final lasă deschisă perspectiva spre o moralitate a scriiturii. Deși niciunul din texte nu se referă direct la ea, lecția *Mitologiilor* poate fi memorată în următorii termeni: miticul nu se lasă analizat decât printr-o teorie generală a limbajului, a scriiturii, a semnificantului. Idee-reconfirmată și în cartea (postumă) *Le bruissement de la langue*. Deci o ușoară modificare, în comparație cu *Gradul zero...* Mitologiile afirmă spațiul unei scriituri libere, deschise, descentrate, desfășurate împotriva idiolectului, la limita sa, combătându-l. Și mai afirmă ceva: dorința (nemărturisită încă explicit): „dacă aș fi scriitor...” (în *Scriitorul în vacanță*)

Eseurile critice (din 1964, dar grupând articole din ultimii 10 ani) teoretizează (și pun în practică) o problemă a scriiturii pe care abia cărțile viitoare o vor dezvolta: instanța autorului. Cel care scrie o carte și cel care scrie despre ea. Scriitorul și criticul. Amândoi, animați în actul scrierii de aceeași unică dorință. Pentru că a scrie „este un fel de a fi al lui Eros”. „Criticul este un scriitor, dar unul mereu amânat; asemeni acestuia, el ar prefera să fie mai puțin crezut pentru ce

anume-scrie, și mai mult pentru că s-a hotărât să o facă; dar spre deosebire de scriitor, el nu poate *semna* această dorință: rămâne supus erorii-adevărului”. Fragmente decisive pentru un portret al criticului la maturitate. Pentru un autoportret, de fapt. Prin acest text programatic, Barthes marchează un moment de tranziție. În istoria romanului, dar și a criticii. El sesizează criza prin care trec amândouă, ca tipuri distincte de limbaj și își propune să redea funcției criticii (și criticului) sensul primar: acela de a pune în criză un limbaj. A produce, cu alte cuvinte, o scriitură.

Înarmate cu o întreagă teorie (deloc întâmplător, pentru că B.ț e anul răbufnirii „bătăliei” pentru *Racine*), Elementele de *semiologie* readuc în discuție scriitura ca idiolect, „entitate intermediară între limbă și vorbire”. O revenire, deci, pe spirala „cuvintelor mari”. După ce, în *Eseuri critice* se înregistrase „un pas înainte”. Acum sunt „doi înapoi”. Și urmând firesc (dar de această dată previzibil) – *Critică și adevăr* (1966), când – odată cu noua critică, triumfătoare, revigorată, întărită – e reabilitată complet și scriitura. Acum totul e scriitură. „Nu mai există nici poeți, nici romancieri; nu mai există decât o scriitură”. Apărarea „noii critici” afirmă, în ultimă instanță (și chiar în ultimele rânduri ale cărții) adevărul suprem al criticii: dorința scriiturii. „Trecerea de la lectură la critică înseamnă schimbarea dorinței; nu mai dorești opera, ci propriul tău limbaj. Și în același timp înseamnă trimiterea operei înapoi la dorința scriiturii din care a apărut. Astfel, cuvântul se rotește în jurul cărții: *citești, scrii*; între o dorință și alta încapă întreaga literatură. /.../ Critica nu este decât un moment al acestei istorii în care intrăm și care ne conduce spre unitate – spre adevărul scriiturii”.

Lectură și scriitură. Două practici nu față în față, ci suprapuse. Pentru prima dată, „în act”, la seminarul din 1970, „Sarra-sine”, nuvela lui Balzac și cartea care-l va transcrie: *S/Z*. Acum scriitura e o practică a lecturii, o artă de a reconstitui efectele textului-obiect. O sursă de plăcere. Scriitura textului clasic – un text plural – e vocea cu paternitatea de cele mai multe ori certă. Uneori însă ea piere, se pierde, dispare în discurs. Atunci „scriitura apare prin această instabilitate tonală (în textul modern ea atinge atonalitatea), care o transformă într-un moar strălucitor, cu origini efemere”. Iar funcția scriiturii ar fi (tot aici, în *S/Z*) să minimalizeze, să anuleze „puterea (intimidarea) unui limbaj asupra altuia, să dizolve – după ce s-a

constituit cu greu – orice metalimbaj”.

Ciudad, și totuși într-o secretă comuniune cu *S/Z*, un an mai târziu după Balzac, în 1 & 71 – „cartea Logotneților”: *Şade, leurier, Loyola*. Îi aşază alături, între alte punți, ceea ce Barthes numește „locul scriiturii”. O metaforă care „topește” *stilul*. Mai explicit, cu înseși cuvintele autorului (atunci când se referă „în bloc” la cei trei producători de text): ei știu să înlocuiască platitudinea stilului (așa cum poate fi văzut la „marii scriitori”), cu volumul scriiturii. Stilul presupune și practică opoziția fondului și a formei /.../ Scriitura apare în momentul când se produce o eșalonare a semnificațiilor, astfel încât nicio profunzime a limbajului nu mai poate fi reperată. Fiind gândit ca o „formă”, stilul implică o „consistență”, în timp ce scriitura, pentru a relua un termen lacanian, nu cunoaște decât „insistențe”. Cât despre cei trei, Şade, Fourier, Loyola, în cazul lor, „pe măsură ce stilul se absoarbe în scriitură, sistemul se desface în sistematică, romanul în romanesc, rugăciunea în fantasmatică”. După cum, tot aici, în *Prefață*, două idei care anticipă viitoarele cărți: a trăi *cu* autorul admirat și „text” în loc de „scriitură”. „Textul e un obiect al plăcerii”. Iată anticipată fără echivoc *Plăcerea textului*, cartea din 1973.

Dar până atunci, două pătrunderi în laboratorul de creație al lui Flaubert și Proust, marile modele barthesiene. Două texte incluse în *Noi eseuri critice* (din 1972), două lecturi – se pare – proiective. Barthes scriind despre munca scriitorului care ar dori să fie. Iar *Plăcerea textului*? Un text despre plăcerea și desfătarea scriiturii (pe care, de fapt, nici nu o amintește prea des). Locul ei e uzurpat acum de un alt „cuvânt mare” – textul, scris când cu majusculă, când comun, obișnuit. Dar și *Textul* (sau *textul*) are o „moliciune” a sa. De fapt, e o noțiune explicativă a scriiturii, ba chiar scriitura însăși, în desfășurare: scrierea în act, tremurând de dorință, corporală. „Textul pe care îl scrieți trebuie să-mi dovedească ceva: că mă *dorește*. Această dovadă există: e scriitura. Știința desfătărilor limbajului, *kamasutra* sa (un singur tratat despre această știință: scriitura însăși)”. Un nou subiect, așadar, efect al limbajului (care putea fi însă bănuț încă din primele pagini scrise de Barthes în 1942) și, în sfârșit, o nouă știință ficțională, „aservită imaginarului rațional în care trebuie strecurat grăuntele dorinței”. *Hyphologia nova*. O știință a textului, ca țesătură și țesere. Dar el, textul, e amenințat. Seamănă tot mai mult cu o bolboroseală. Deci din nou la drum. „Încotro? Am ajuns aici”. *Aici* – un nou teritoriu.

S-ar zice, aproape pământul făgăduit. Cartea eului. Desăvârșirea moralității. Conceperea corpului în stare de limbaj. Afirmarea celui mai românesc dintre-coduri, codul dorinței, în trei cărți succesive, concepute, mai mult sau mai puțin vizibil, ca niște dicționare. Trei enciclopedii ale culturii afective. După *Plăcerea textului* (1973) urmează *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) și *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit* (19 – 77). Și tot atâtea „noi” definiții, surprinzătoare, contrazicându-le parcă pe cele dinainte: „Scriitura începe prin stil”, „ea însăși o debordare, o transportare a stilului spre alte teritorii ale limbajului și subiectului, departe de un cod literar „clasat”; „înainte de orice, stilul este într-un fel începutul scriiturii: chiar dacă timid, asumându-și mari riscuri recuperatoare, el slăbește autoritatea semnificantului” (*Roland Barthes*, p. 80). Sau: „Scriitura mă spune unei excluderi severe, nu doar pentru că mă separă de limbajul cu curent („popular”), ci, în esență, pentru că îmi interzice „să mă exprim”; pe cine ar putea ea exprima?... Scriitura este o desfătare seacă, ascetică, câtuși de puțin efuzivă”. Până la *Fragmentele...* îndrăgostitului, un alt text, din 1976, („științific”, de această dată): capitolul *Text* din *Encyclopaedia universalis*, semnat de Barthes. O adevărată „instituționalizare”. Peste câțiva ani, în 1981, Barthes însuși avea să fie trecut în *Encyclopaedia* (1981, supliment); un succint capitol la litera B. Barthes, Roland (1915 – 1980). Semnează (despre viața și opera sa, devenite de-acum „patrimoniu național”), Antoine Compagnon. Dar până la acele rânduri comemorative, scrise de mână străină, un fragment despre scriitură și text, compus de mâna lui Roland Barthes: „Legat constitutiv de scriitură (*text = ceea ce e scris*) – poate și pentru că însuși desenul literelor, deși linear, sugerează, mai mult decât vorbirea, antrelacurile unei țesături (etimologic, „text” înseamnă „țesătură”) – el consolidează în operă tocmai lucrul scris”.

Apoi, un an decisiv, 1977. Anul *Lecției* (inaugurale) de la Collège de France (tipărită în volum în 1978), când Barthes afirmă cu o exemplară demnitate valoarea monumentală a Literaturii. Deși în loc de „Literatură” ar putea spune – după proprie mărturisire – la fel de bine „scriitură” sau „text”. Fiindcă scriitura e concepută ca practică. Idee câtuși de puțin nouă în cazul lui Barthes, câtuși de puțin nouă în spectacolul teoretic din Franța anilor ’60 – 70, la care participă, alături de Sollers, Kristeva, Derrida, Baudry, Houdebine. Iar el, pe cont propriu: „Înțeleg prin *literatură* nu un corp sau o suită de opere, și nici

aspectul ei comercial sau instituțional, ci graful complex al urmelor unor practici: practica scriiturii. Deci urmăresc în ea în primul rând textul, adică țesătura de semnificații ce alcătuiește opera; și aceasta pentru că textul este însăși ivirea limbii, iar limba trebuie combătută, detronată în chiar interiorul ei: nu prin mesajul pe care, ca instrument, îl vehiculează, ci prin jocul de cuvinte pe care îl pune în scenă. Voi spune deci la fel de bine literatură, scriitură sau text”. Aceasta e *Lecția* despre scriitură.

Și, în același an, *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*. Cel mai sigur semn că Barthes nu mai suportă câtuși de puțin discursul emfatic, dizertativ, de la catedră. Nicio frază explicativă, nicio definiție propriu-zisă a scriiturii în acest rom an’dramă al subiectului îndrăgostit. Doar câteva mici „formule”, licăriri de limbaj, într-un text țesut „din dorință, imaginar și declarații”. Toate, articulate cu o ciudată teamă. Barthes nu mai are de fapt curajul afirmațiilor tranșante, al definirilor. Acum e chiar el în cauză. Mai mult, mai intim decât în *Roland Barthes par Roland Barthes*. E îndrăgostitul de limbaj, înșelat de însuși obiectul/ subiectul iubirii. Poate tocmai de aceea „scriitura” îl înspăimântă. O compară cu un tăvălug; i se pare uscată, opacă, indiferentă, îl parafrazează, pentru a spune ceva *despre* ea – pe Stendhal (cel din *De l’amour*): „mai bine ar ucide tată, mamă, amant (a), decât să se abată de la fatalitatea ei (de altfel, enigmatică)”. Sau încearcă mai mult (oricum, nu o definiție): „A ști că nu scrii pentru celălalt, a ști că aceste lucruri pe care le voi scrie nu mă vor face niciodată iubit de cel pe care îl iubesc, a ști că scriitura nu compensează, nu sublimează nimic, că se află exact acolo unde tu nu ești – iată începutul scriiturii”. În *Fragmente...* Barthes nu teoretizează nimic. Scrie doar despre dragoste. Sentimentul îndreptat sufocant către Celălalt? Dar cine e Celălalt? L’Autre (când cu majusculă, când „mon petit objet a”, *micul meu obiect a*). Deci Limbajul. Despre Celălalt, (1 Autre), vocabularul lacanian spune că e agresiv, opune rezistență. În schimb, *celălalt* (l’autre) își suprimă rezistența. Devine un „mic obiect a „al fantasmei, acea „podoabă a lui Socrate” – ava-uxt – râvnită de Alcibiade. Și ca atare, declanșează o altă dorință, o altă plăcere și desfătare, făcându-l pe îndrăgostit să oscileze, să se zbată mereu într-un du-te-vino. Între activ și pasiv. În fond, un Neutru. A cărui supremă „figură” (sau mai bine zis „figurare”) e limbajul adamic. Acea „senzualische Sprache” a lui Boemius. Un limbaj utopic. O utopie a

limbajului. Oglinda limpede a simțurilor noastre.

Iar când va fi întrebat „de ce continuați să scrieți?”, va răspunde: „Scriitura este o creație; și, ca atare, o practică a procreației. Un mod de a lupta, pur și simplu, de a domina sentimentul morții și al suprimării totale. Nu e în niciun caz vorba despre credința că vei fi, ca scriitor, etern după moarte. Și totuși, când scrii, dăruiești germenii, un fel de sămânță; deci ești redat circulației generale a semințelor”. Un răspuns publicat postmortem.

Între timp, apăruse *Camera luminoasă*. Cea mai „intimă” carte a sa oarecum simetrică (în ordinea doliului) față de *Fragmente...* O carte premonitoare, care își priveghează autorul. El vorbește despre fotografie, deci despre scrierea luminii, trăind experiența morții. Și totuși, în fața ochilor se dezvoltă cea mai luminoasă dintre scriituri.

SCRIITURA PROPRIU-SCRISA

Al doilea „roman”. A doua încercare de a urmări o „poveste”. O aventură. De a trasa un parcurs. Din nou de la capăt? Prin „faze”, „etape”, carte după carte? Spre a urmări „probele” scriiturii lui Barthes? S-ar putea și așa, dar rezultatul s-a dovedit deja precar, fad, plicticos chiar. Urmând (și urmărind) cronologia textelor sale – niciun „progres” al scriiturii. Niciun traseu, cât de cât linear, care ar înainta spre o scriitură anume. Drumul de la o carte la alta e încâlcit, făcut din complicate întrețeseri, din modulări insesizabile la o simplă lectură. Insistând, citind și recitind toate cărțile, ca pe un unic text, continuu – adevărul se întrevește cu tot mai multă limpezime. Nu o simplă tehnică a lecturii, nu un efect al imaginației cititorului, ci însuși textul lui Barthes, *așa cum este*: o unică scriitură. O frază parcă nesfârșită, în care nu poți înainta grăbit, ci lent, palpându-i toate reliefurile, suprafața alertată mereu de jocurile sensului, de focurile limbajului, „aceste focuri vii, lumini intermitente, urme hoinare dispuse în text asemeni semințelor” (*Plăcerea textului*, p. 30). Dar care dintre scriituri? Biografia? Auto-bio-grafia? Scriitura corporală (chore-grafia)? Eroto-grafia? Fotografia? Toate. Pe rând. Una după alta. Și miraculos reunite prin singura dintre ele care dăinuie. Care le face să dăinuie, lăsând urme. Scriitura propriu-scrisă.

„Dacă aș fi scriitor...”. Un optativ. Un timp al dorinței. I se adaugă: „... și dacă aș fi murit, cât de mult mi-ar plăcea ca viața mea să se reducă, prin grija unui biograf amical și dezinvolt la câteva detalii, la

câteva gesturi, reflexii; să spunem, „biografeme” (*Grăuntele vocii*, p. 157). Și iată-l. E scriitor. E mort. Vegheat mereu doar de cărți. De propriile-i cărți. Iar corpul său... Descărnat. Despovărat de acea „tristă carne”. Un corp fictiv, din hârtie, care călătorește prin limbaj.

Cum să-l „biografiezi”? Ca într-un studio fotografic. Imagine după imagine. Căci tot acest „Bildungsroman” al scriiturii sale începe de fapt un Bild. În imagine. În imaginarul imaginii. Fotografii despre strămoși, despre mamă, despre el, despre spațiul copilăriei. Toate pot fi descrise. S-ar recupera ceva. Mai ales lumina sud-vestului. O lumină aparte, nobilă, grea. S-ar înțelege „episoade” din viața celui biografiat. O scurtă „preistorie” a corpului său. Din clipa în care acest corp se îndreaptă spre muncă, „spre desfătarea scriiturii”, seria imaginilor care deschideau „cartea eului” – *Roland Barthes par R. Barthes* se întrerupe. Fotografiile-oglină conțin. El nu mai privește de-acum în obiectiv, ci în oglinda colii albe, opace, care îi așteaptă scrisul, începe un „alt” imaginar: „cel al scriiturii”.

Și totuși, chiar fără fotografii, el se lasă biografiat (cum ai spune că se lasă fotografiat). A și teoretizat postura aceasta vorbind (la seminarul „Sarrasine”) despre autor ca ființă de hârtie, despre viața autorului ca biografie (în sens etimologic). „O scriitură fără referent, materie a unei *conexiuni*, și nu a unei filiații: întreprinderea critică (dacă se mai poate vorbi de critică) va *transforma* atunci figura documentară a autorului în figură romanească, ireperabilă, iresponsabilă, prinsă în pluralitatea propriului text” (*S/Z*, p. 217).

Deși îți e aproape imposibil să renunți la „referent”! a „figura” autorului Roland Barthes. Deci „biografeme”. De fapt, (auto) biografeme. Și le face singur. Își modifică viața pe măsură ce scrie. E modificat de dorință („dacă aş fi scriitor...”) și de împlinirea ei în scriitură. Viața ca scriitură. Ca operă. Locuri deja comune. Și totuși. O transmigrare a scriiturii dincolo de gestul scrierii, în conduită, în acte, practici. Ceea ce Barthes numește „scriituri ale vieții” „Putem face din anumite momente ale vieții noastre, adevărate texte, pe care numai cei din preajmă (prietenii) le pot citi” (*Grăuntele vocii*, p. 231). Dar dacă nu ai fost niciodată în imediata lui apropiere? Dacă nu l-ai văzut și auzit în viață, viu, aieva, niciodată? Cum să consemnezi aceste clipe, decent drămuite de el însuși în scris? Cum să compui biografeme când întreține și autorul invocat – nicio amintire *adevărată*? Doar cărți. Cărțile lui. Fragmentele lui despre sine. Ego-grafii. Atât transpare. Atât se

poate developa. Atunci, pe cont (și risc) propriu – o arheologie barthesiană.

Primul text. Note (fragmente, fâșii) despre André Gide și Jurnalul său. O temă, o tehnică, o scriitură care vor dăinui. Barthes scrie despre Jurnalul lui Gide tot un fel de „jurnal”. O scriere fragmentată, dezarticulată, *dissecta membra*... mici fâșii de text la persoana întâi. Va scrie aproape toate cărțile așa. Dar numai de câteva ori va ține un jurnal propriu-zis. În aceste prime Note pot fi regăsite însă aproape toate „temele” de mai târziu ale lui Barthes: „cercul fragmentelor”, „jurnalul”, „moralitatea”, „contradicția”. Dar și „viața ca operă”. Influența scriiturii asupra celui care o scrie e o idee apropiată lui Gide, ca și celorlalți „eroi” de mai târziu ai romanului lui Barthes: Michelet, Fourier, Loyola, Flaubert, Proust, Roland Barthes. Mai ales el, cel din urmă, despre care scrie – de fapt – tot timpul, fără a-i pronunța numele. „Trăiește” cu autorii iubiți, proiectează în propria-i existență fragmente din viața celor admirați. „O altă scriitură (scriitura celui alt) ajunge să compună fragmente din propria noastră viață” (Șade, Fourier, Loyola, p. 12). El co-există cu scriitorii despre care scrie.

Cea mai intensă „coabitare” – cu Gide. O mărturisește fără ocolișuri. „Gide e limba mea originară, meine Ursuppe” (Roland Barthes, p. 103) Fascinația scrisului) pofta de a scrie încep cu Gide. îl imaginează în Congo, citind din Bossuet (în Mitologii). Notează, plin de exaltare, într-o carte de maturitate: „Cu siguranță nu există un singur adolescent care să nu fi avut această fantasmă: să fie scriitor! De la ce contemporan anume să copieze nu opera, ci practicile, posturile, felul de a trece prin lume, cu un carnet în buzunar și o frază în minte (așa îl vedeam pe Gide circulând din Rusia în Congo, citind clasici și scriindu-și carnetele în vagonul restaurant, în așteptarea gustării; așa l-am văzut în realitate, într-o zi, în 1939, într-un colț al braseriei Lu-tetia, mâncând o pară și citind o carte” (Roland Barthes, pp. 8182). Fascinația persistă. Devenit el însuși scriitor, Barthes își organizează programul de lucru aproape ca Gide. Timingurile li se suprapun. Se va pregăti și el îndelung pentru scris. O adevărată ergografie. Va merge cu mama la Uzes, Combray-ul lui Gide. Va fotografia casa. Va cânta la pian. Va ieși uneori în grădină. Se va trezi devreme. Va avea migrene. Va scrie chiar câteva pagini. Apoi le va reciti. Va delibera: are vreun rost să ții un jurnal (ca să-l publici)? E jurnalul operă? Precum Gide, își închipuie o cameră de lucru ticsită numai de dicționare. Au amândoi

aceeași fascinație a enciclopediei (care la el, la Roland Barthes, va migra, precum corabia Argo – și ea invocată adesea de Gide – în trei cărți: *Plăcerea textului*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*). Toate trei sunt ordonate de arbitrarul, de „dezordinea” alfabetului. Fragmentele pot fi înlocuite după plac, permutate chiar dintr-o carte într-alta. Ansamblul însă, ca o vajnică Argo, rămâne același. Doar lâna de aur, tot mai departe.

Cel mai mult îl va fascina totuși mărturisirea lui Gide (după o vizită la Proust, în mai, 1921). Gide îi vorbește lui Proust despre *Memoriile* sale. Acesta răspunde sec: „Poți povesti orice, dar cu condiția să nu spui niciodată eu”. Acasă, Gide notează la fel de sec: „Ceea ce nu mă interesează”. O întreagă dramă. De partea cui să fie? Gide sau Proust? Iată deschisă o nesfârșită teorie a eului, fatală pentru un adevărat scriitor. Egologia. Ua discurs consacrat eului – acest „organ superb al necunoașterii”, cea mai vulnerabilă dintre persoane, cea mai puțin romanească (despre care va scrie mereu, de la *Eseuri critice*, până la ultimul text, dar în numele căreia va semna de foarte puține ori).

Deși pare ciudată această neasumare de sine (prin numele propriu, prin propriul nume), la un autor care a scris o carte „în oglindă”: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Aparent, o autobiografie (la comandă, cum i se ceruse și lui Vico). O descriere de sine. Un autoportret. Portretul autorului făcut de autorul portretului. O piele de hârtie, netedă și vibratilă, opac-transparență, un țesut, o textură care așteaptă urma. „Pour-traire”. – portretul. Chiar urma, trăsătura, linia, caracterul celui care, semnind (atât de rar) pactul cu identitatea, cu propriul său nume.

lasă impresia unui autoportret. *Sui ipsius effigiatur*. Un același cu cel din efigie, și totuși – o va demonstra – un altul. Imaginea e mereu voalată. Adevăratul chip, „modelul” e ascuns de un vâl imaginar. El învăluie (și dezvăluie) în același timp, ca o mască – figura, efigia. Teribilul spectrum. Un mortret. Un automortret. În imaginarul imaginii și în imaginarul scriiturii. La fel. Dar în alt fel. *Ego sum dum scribo*. Sunt, exist, mă identific cu mine atâta vreme cât scriu. Scriu, exist, sunt eu însumi scriind, această unealtă de scris, stilul, un calamus, până sau trestie despicată la vârf, scindată (ca un trup de suflet), prin care curge, asemeni sângelui, cerneala. Ar fi putut să spună aceste cuvinte oricând, pe urmele lui Descartes, și el, Roland Barthes. Preferă însă

texte mai puțin patetice. Are o ciudată pudoare, care-l face să se ascundă mereu îndărătul măștii, al altor persoane (a doua, a treia, și doar foarte rar persoana întâi). Un joc amețitor, până la suprapunere. Oricum, Roland Barthes Autorul a rămas „chez soi”, în pagină, închis, prizonier sieși în propriu-i corp, un corp scris, o uriașă frază unduitoare pe suprafața hârtiei, glisând, care se miră: „Cine sunt?” Și ar putea răspunde: sunt ceea ce vi se pare că vedeți, o aparență informă, dezmembrată, descompusă. În cuvinte, chiar această suprafață și profunzime în același timp, granița dintre ele pe care vreau să o trec mereu, oglinda care vă răsfânge o imagine, privirea în care trebuie, la rândul-vă, să „vă priviți, pentru a mă recompune, pentru a-mi reda figura pierdută, așa cum sunt, în încremenire. S-ar putea spune: iată un autoportret. Exact cum s-ar scrie prin transfer, prin metaforă, suprimând comparația ca: autopsie, autocritică, autolatritie, autodafe, autogamie, autotomie, atonomie, autopatheia, autograf. Autoscopie. În *speculum*.

De fapt, de aici ar fi trebuit început (Bildungsromanul scriiturii care „se formează”). De la această primă imagine de sine, Roland Barthes copil, în brațele mamei, în fața oglinzii. Un stadiu infans. Un narcisism primar. Un corp ce se identifică într-o imagine speculară, înșelătoare, dramatică, se prinde în ea, în mrejele ei, ca într-o capcană. Se lasă prins acolo, producător de fantasmе și deopotrivă produs al acestora, care-l vor restitui sieși, mai târziu, ca un corp îmbucătățit, risipit, dezmembrat, fragment lângă fragment, alipite cu greu, într-o cuirasă străină. În armura unei *alte* identități. Stadiul oglinzii, scrie Lacan, e o dramă. Doar scrisul, scriitura pot reface unitatea acelui corp dezmembrat, care nu se mai recunoaște. El e divizat, clivat. Se scrie și știe că e scris. Exact cum s-a mai spus. Se vede biografiat. Se vede văzându-se. Acolo e sursa imaginarului. În acel eu specular. Un narcisism. *Un fel de narcisism*. O imagine a iubirii de sine (așa cum o analizează Freud în *Zur Einführung des Narzissimus*, pentru cazurile de inversiune). Experiența narcisică fundamentală e stadiul oglinzii.

„Tu es cela”. În brațele mamei, în poză. În fața oglinzii. Ca, Das Es. Neutrul limbii române. Asta e (cu) el. Un pasiv care ne locuiește pe fiecare. O spun Nietzsche, Groddeck și Freud. „Eul” pasiv care e trăit de forțe obscure, de nestăpânit. „Tu es cela”, îi spune mama. Ceva neutru. Ne-uter. O ultimă stază a unui lung șir de corpuri care I-au generat. „Nu mai am temei, plutesc dureros, fără viață...” (*Fragmente...* p. 200)

E îndrăgostit de cea care-l ține în brațe și îl arată oglinzii. Propria mamă. Ca și Proust. Dar altfel. Legătura lui Barthes cu mama, în fundamentala absență a Tatălui. Un „roman” al originilor absente. Niciun tată ucis, niciun complex. Absența deplină a Autorității, a Legii. Și totuși, deși liber, deși eliberat, protejat (atunci când scrie, în scriitură deci, de principiul feminin – corporalitatea însăși), el e mereu scindat, sfâșiat. Își pune propriul corp, propria scriitură în criză. Până aproape de sfârșit.

„Ați spus că scriitura trece prin corp. Ați putea să vă explicați?” Desigur. El își poate oferi explicațiile încă înainte de a i se fi pus întrebarea. Încă din *Gradul zero*... unde vorbește despre o pasiune. O patimă, o pătimire chiar, a Literaturii. Iar scriitura – o urmă între libertate și amintire. Libertatea și amintirea propriului corp, criptografiat dens, în pagină. Anamneză. Doar *alături de împreună cu* mama. La Paris, Uzes, dar mai ales Bayonne, în sud-vest. Scrie: „azi, 10 septembrie 1977 e o vreme splendidă”. Apoi iese în grădină, privește halucinat o margaretă. O contractă ca pe un grăunte. Apoi o dilată, așa cum „mărește” de fiecare dată, tot mai des, pe măsură ce îmbătrânește, sud-vestul copilăriei, al adolescenței. Nicio lentilă nu poate mări, nicio rețină reține (doar a lui, fragment din propriul său corp îndrăgostit de lumina sud-vestului) acest teritoriu, în care intră, exact ca în copilărie, cu toate simțurile proaspete. Fiindcă ea, copilăria, e chiar corpul său. Cu el percepe, prin toți porii.

mirosul vechiului cartier, aromele de ciocolată, întreaga fragranță, mirosul de praf și cărți vechi din biblioteca municipală, vântul dinspre Spania, uleiul, sunetele pianului, gustul bomboanelor în formă de zmeură. Sud-vestul – un teritoriu „citit”, „recitit”. Pentru că a „citi” un teritoriu tocmai asta înseamnă: să-l percepi, ca pe o carte, mai întâi cu propriul corp. Cu memoria. Cu memoria corpului tău, care e copilăria.

Așadar, Proust. „Contemporani? Eu începeam să umblu; Proust mai trăia și termina „*La recherche*...” Atât doar că Barthes nu vrea să pornească în căutarea timpului (a sensului) pierdut, „îmi amintesc patetic, punctual, și nu filosofic, discursiv; îmi aduc aminte pentru a fi nefericit/fericit, și nu pentru a înțelege. Nu scriu, nu mă închid pentru a scrie uriașul roman al timpului regăsit” (*Fragmente*... p. 258).

Dar își va alerta, cu orice prilej simțurile. Când scrie despre Michelet, cu precădere. La amândoi, aceeași frenezie a plăcerii de a

simți *tot*: gusturi, mirosuri, forme, culori, sunete. O identică percepere a lumii prin „nervi”, prin nervurile senzorialității. Predilect, gustul. Poate tocmai de aceea, atunci când scrie despre gusturile lui Michelet, stilul lui Barthes devine „oral”. Articulează voluptuos, cuvânt după cuvânt, cu limba vibrată la cea mai mică atingere. Ca și cu degetele, atunci când scrie. O tactilografie. Îi plac / nu-i plac (exact ca și lui Michelet sau Fourier) anumite mâncăruri, băuturi, mirosuri. Au un același corp umoral.

„La Proust, trei simțuri din cinci conduc amintirea. Dar pentru mine – lăsând la o parte vocea, în fond, nu atât sonoră, cât, prin grăuntele ei, *parfumată*, amintirea, dorința, moartea» imposibila întoarcere nu își află locul acolo. Corpul meu nu intră în povestea madlenei, a pavajului și a șervețelelor de la Balbec. Din ceea ce n-o să se reîntoarcă niciodată, mie-mi revine mirosul. Mirosul copilăriei mele din Bayonne... (Roland Barthes, p. 139). Dar vocea, „parfumată prin grăuntele ei”? Ce e cu acel „grain de la voix”? O nouă scriitură. Scriitura „cu voce tare”. Pe care și-o exersează întâi la seminare. Vorbind. Apoi când dă interviuri, participă la colocvii, ține conferințe. Și transcrie grăbit totul. Seminarele (*S/Z* și *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*). Discursurile orale (în *Le grain de la voix* și, parțial, în *Le Bruissement de la langue*). Se aude. Își aude scrisul, în toată materialitatea și senzorialitatea sa. Cum fac Artaud, Bataille, Genet.

Aproape de netradus în nicio limbă, cum își percepe, în scris, propriul corp, articulând „le soufflé, la rocaille la pulpe des levres, toute presence du museau humain (que la voix, que l'écriture soient fraîches, souples, lubrifiées, finement granuleu-ses et vibrantes comme le museau d'un animal), pour qu'il reussisse a deporter le signifie tres loin et a jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille: ța granule, ța caresse, ca râpe, ța coupé...” (*Plăcerea textului*)

Îi aude pe ceilalți într-o stereofonie ciudată, frază peste frază, dar e fascinat, mai presus de orice, ca și Proust, de sonoritatea numelor proprii: străzi, orașe, persoane. Marrac, Lache-paillet, Mousserolles, Bayris, Bayonne, Bayonne... cu toate împrejurimile sale sonore, Adour, Nive, Biarritz, Irún. Și apoi irumperea în memorie a numelor din copilărie, pronunțate, rescrise cu secretă voluptate. O erotică a numirii. Vechea, de mult apusă mică burghezie din Bayonne: Poymiro, Novion, Chantal, Lacape, Garance, Voulgres. O langoare. Ceva aproape

bolnăvicios, între dorință și moarte: numele, ca și vocea ori mirosul. S-ar putea chiar scrie, așa cum a făcut el cu Proust, un mic studiu: *Barthes și numele*. Numele propriu – o formă lingvistică a reminiscenței. El poate fi desfăcut ca o amintire și explorat. Barthes și numele său propriu. Armura sonoră care ascunde un corp.

El scrie de *mină*, impulsionat în însăși tactilitatea actului, de dorința atingerii cu Celălalt, propriul limbaj care trece prin corp, prin chiar mâna scriind. O dorință după care tânjește, așa cum în copilărie își aștepta ore întregi mama, tremurând de emo-ție, de nerăbdare, apoi tot mai resemnat. Tot mai singur. Dar acum, spre sfârșit, după ce limbajul, scriitura au străbătut întreg acest „roman”, cum s-ar putea defini cele două „cuvinte-mana”, care migrează pretutindeni în textele lui Barthes? Corpul. Dorința.

Corpul. O cuirasă de piele, mușchi și oase. Un volum real, decupat cu precizie în spațiu; o structură materială vizibilă și tangibilă, cu înlănțuiri complexe și limite ferme. „Corpul meu /.../pe care-l percep printr-un dat i-mediat al conștiinței ca fiind *al meu* și, printr-o aceeași descriere, corpul – obiectul exterior cu care ceilalți mă identifică, prin care mă cunosc, mă recunosc, rămânând adesea primul și singurul lucru din mine perceput de ei” (Roger Dadoun). Iar dorința? (după același): „Această stare psihică dinamică, această mișcare internă, intensitatea afectivă încărcată de imagini, figuri, fantasme, reprezentări, proiecte, acest elan sau, pur și simplu, acest vector care, țâșnit dintr-o sursă obscură, mă conduce sigur, mă poartă irezistibil și uneori nebunește spre obiectul de la care aștept implorând desfătare și plăcere”. Iar scriitura (care trece, cum s-a văzut, prin corp) devine un obiect al dorinței. După cum dorința – un „agent al scriiturii” (Franyois Wahl).

Iar când începe să-și refuze, să-și suprime lent, asemeni orientalului, acest corp, această dorință, Barthes se va descoperi un altul. Nu se opune lumii senzoriale, dar senzorii îi sunt inerți, „căzuți în afară” propriului corp, a propriului limbaj. Abia acum, despovărat de dorință, fără freamăt, fără înfiorare, el scrie cu adevărat clasic. Trece prii camera clară. O lasă să treacă prin el, solemn și luminos.

SCRIITURA LUMINOASA

Poate că aici, în *Camera luminoasă*, se abolește criza, scindarea, sfâșierea. Ceea ce Serge Doubrovsky numea (într-un excepțional eseu) „scriitura tragică” a lui Roland Barthes. O scriitură, un stil *Fjm*.

Femininul/Masculinul.

Își petrece o după-amiază întreagă încercând să figureze androginul lui Aristofan. O făptură sferică: patru mâini, patru picioare, patru urechi, un singur cap, un singur gât. Cum sunt lipite jumătățile? Față în față sau spate-n spate? Rămâne, în final, o făptură utopică, de nefigurat. Un corp monstruos (care-l umple de oroare). „Înțelegeți-vă nebunia”, suna porunca lui Zeus când l-a trimis pe Apolo să întoarcă fața androginilor despicați spre pântec, „pentru ca vederea tăieturii să-i facă mai puțin trufași”. Și el vrea să se înțeleagă – *je veux ine comprendre* –, să se privească în față, să vadă fanta, rana (cât de veche!); care l-a scindat. E fascinat de Michelet-androginul, care scrie: „Sunt un om complet, pentru că am în mine cele două sexe ale spiritului”. Ele sunt forța masculină a ideii și femininul „inimii”, al instinctului. Deși Barthes presimte: Michelet e un fals androgin, deoarece femininul din el e mai puternic. Ceva mai puternic. După cum tot el, Barthes, prezice: „viitorul va fi de partea subiecților miraculos feminizați”. Dar el? E scindat, divizat în părți egale. Și-și. Nici-nici. Cu privirea întoarsă spre nod, spre punctul central al corpului său, urma pedepsei. Legătura cu mama. Cordonul ombilical. Limba maternă. Limbajul. Acolo simte cel mai dureros rana. Tăietura. Un text tăiat în două. Bitextuat (cum s-ar spune bisexuat).

„Figurile” care pun în scenă această tragică luptă pot fi destul de ușor detectate. Despre unele s-a scris. Cele mai puternice, desigur figuri ale „opoziției”, ale „binarismului”: antiteza, antinomia, cuplurile semiologice, paradoxul. Le analizează chiar el, în *Roland Barthes par Roland Barthes*. Le descoperă încă din primele cărți, le așază față în față. Vrea să înțeleagă. Să se înțeleagă.

Mai greu de detectat (și analizat cu argumente solide) – caracterul „dublu” al scriiturii sale. De partea „femininului” – corporalitatea însăși, subiectivitatea, intuiția, imaginația (ca valori). Iar ca tehnici – destructurarea, fragmentarismul, ezitarea, formele dilatoriului (parantezele, suspansul, „figurile” amânării, ale așteptării). Și în fond, „farmecul” nespus al frazei lui Barthes. Puterea fascinantă de a seduce. De partea „masculinului” – un întreg discurs triumfător, un stil „falnic”. Plăcerea sistemului. A ordinii. A plenitudinii, structurii, clasificării. Fervoarea construcției. Toate frazele asertive. Între cei doi poli apare astfel un echilibru foarte fragil, mereu dezechilibrat prin dorința (deliberată) a lui Barthes de a inversa rolurile (ambele, tragic

asumate). Iar când dorința se spulberă – „lasă să vină (dinspre Celălalt) ceea ce vine, lasă să treacă (înspre Celălalt) ceea ce trece, nu sechestrează nimic, nu alungă nimic” – împăcat (în sfârșit) cu sine, recitește pagini mai vechi, ale altora și descoperă, poate, acest fragment: „Orice text fiind un compromis între dorința și interdicția sa, între Eros și pulsionea Morții, este și unul între masculin și feminin. Ne-am putea întreba dacă nu cumva... există, într-o oarecare măsură, o asimilare a Erosului cu masculinul și a pulsionii Morții cu femininul” (Sarah Kofman).

Într-o seară de noiembrie, la scurtă vreme după moartea ei, stă în cameră. E întuneric și răcoare. O obscuritate desfăcută în fâșii luminoase, tremurătoare, de becul fierbinte al unei lămpi. Atunci pornește în căutarea mamei, a chipului pierdut, tot mai departe în timp, fără să o poată regăsi în dreptunghiul, în ovalul cartoanelor. Fără să o poată reînvia. Cel mai dureros doliu. O experiență a morții, a propriei morți, avânt la lettre. Înainte de a o chema, înainte chiar de a și-o prescrie. De a o descrie ca pe un spectru care-l bântuie, în clipa căutării, imagine de imagine, a esenței, a spiritului, celei care nu mai e. Fotografie după fotografie, o alertă a simțurilor, o vagă neliniște cu cât se îndepărtează mai mult în timp. În tinerețea mamei, în adolescența și copilăria sa. Cu cât se apropie de clipa în care ea i se redă în întregime. Se reîntoarce la el aievea, odată cu propria lui scriitură, poate în cea mai frumoasă pagină pe care a compus-o. Descrierea unei fotografii din Grădina de Iarnă. O fetiță printre palmieri, cu mâinile împreunate, alături de fratele ei. O infinită bunătate și blândețe în priviri. O luminozitate miraculoasă. Inocența suverană. Ca și Binele, atâta vreme dorit. Imagine (scrisă), în stare să restituie memoriei chipul *viu*, adevărat, al ființei iubite, pe care o vede mereu însuflețită, în neîncetata vibrație a aerului dintre cuvinte. Tace. Privește. Așteaptă.

ADRIANA BABEȚI

Aducem pe această cale mulțumiri și întreaga grațitudine Editurii Seuil, personal domnilor François Wahl, Philippe Sollers și Marcelin Pleynet, pentru acordul și sprijinul dat la realizarea acestei antologii.

Mulțumim de asemenea conducerii Editurii Univers și redactorului de carte, Sanda Anghelescu, care, de-a lungul întregii perioade de elaborare a volumului de față, au susținut efortul nostru.

Note despre André” Gide și Jurnalul său *

Temându-mă să nu-l închid pe Gide într-un sistem despre care știam că nu mă va putea satisface vreodată, m-am întrebat zadarnic cum să leg, unele de altele, notele ce urmează. Apoi m-am gândit că ar fi mai bine să le prezint *tale quale*, fără a încerca să le maschez discontinuitatea. Incoerența îmi pare preferabilă ordinii care deformează.

I. Jurnalul

Mă îndoiesc că *Jurnalul* ar putea prezenta vreun interes dacă, în prealabil, lectura operei nu a trezit curiozitate față de omul care a scris-o.

În *Jurnal*, cititorul va găsi etica lui Gide – geneza și viața cărților sale – lecturile – fundamentele unei critici a propriei opere – tăceri – alese lumini ale spiritului și bunătății – mărturisiri răzlețe, care fac din el omul prin excelență, ca pe vremuri Montaigne.

Multe lucruri din *Jurnal* îi vor irita, cu siguranță, pe cei care (mărturisit sau nu) au ceva împotriva lui Gide. Dar tocmai aceleași lucruri îi vor seduce pe aceia

— *Notes sur André Gide et son Journal* (în) *Existences*, 1942 – primul text publicat al lui Roland Barthes, rămas inedit în amintita revistă și încredințat de autor în vederea realizării acestei antologii.

NOTE DESPRE A. GIDE ȘI JURNALUL SAU

care au vreun motiv (mărturisit sau nu) să se creadă asemănători lui Gide. E cazul oricărei personalități care se *compromite*.

Cei educați în spirit protestant se complac în *Jurnal* și autobiografie. Nu numai că natura morală a omului îi obsedază și îi scuză în propriii lor ochi, pentru gestul de a se face remarcați cu tot dinadinsul, dar și găsesc în confesiunea publică un echivalent al confesiunii sacramentale. Ajung aici și din nevoia de a umili, în general, un orgoliu pe care l-au recunoscut drept păcatul capital; și, în sfârșit, pentru că mai speră să se poată îndrepta. Rousseau, Amiel, Gide, ne-au lăsat trei mari opere de confidență; majoritatea romanelor englezești sunt autobiografii (să ne reamintim mișcarea de la Oxford și sistemul său de confesiuni publice). Și totuși, *Jurnalul* lui Gide are o nuanță proprie; el e scris mai degrabă ca un dialog decât ca un monolog. Este mai puțin o confesiune, și mai mult istorisirea unui suflet care se caută, își răspunde, se întreține cu sine (ca în Soliloc-viile Sfântului Augustin). Aș spune deci că în *Jurnalul* lui Gide există un element mistic.

Jurnalul nu e câtuși de puțin o operă exclusivă, cu alte cuvinte,

exterioară, nu e defel o cronică (deși, adeseori, actualitatea transpare în trama sa). Nimic din Jules Renard, nici din Saint Simon, iar cei care vor căuta în el judecăți importante asupra operei vreunui contemporan (Valéry sau Claudel, despre care Gide vorbește frecvent) vor fi, cu siguranță, dezamăgiți. Jurnalul nu e o operă *egoistă*, chiar dacă – și mai ales atunci când – vorbește despre alții. Deși scrisul lui Gide e întotdeauna de o mare acuitate, el nu are valoare decât prin forța sa de reflexie, de întoarcere asupra lui Gide însuși.

„Aici trebuie să figureze tocmai amănuntul infim pe care nu l-a putut reține filtrul nici unei opere. Va trebui să surprind dar fără nicio afectare – detaliul” (*Jurnal*, anul 1929). Deci nu trebuie câtuși de puțin să credem că *Jurnalul* s-ar opune operei și că nu ar fi el însuși o operă de artă. Există fraze care sunt la jumătatea drumului între confesiune și creație; nu cer decât să fie înserate într-un roman; ele nu mai au aceeași sinceritate (sau, cu alte cuvinte, sinceritatea lor e mai puțin importantă decât altceva, decât plăcerea de a le citi). Aș spune că nu *Jurnalul* lui Édouard seamănă cu *Jurnalul* lui Gide; dimpotrivă, multe din frazele *Jurnalului* au deja autonomia *Jurnalului* lui Édouard. Ele sunt prea puțin gidiene, încep să existe și dincolo de el, înaintând spre o operă nesigură, chemând-o, dorind să-și găsească un loc acolo.

Nietzsche scrie: „Departe de a fi superficial, un mare francez are totuși o suprafață, una naturală care îi învelește fondul și profunzimea...” (*Aurore*, 192). Opera îi este lui Gide profunzimea; să spunem atunci că *Jurnalul* îi este suprafața. El se conturează, juxtapunându-și extremele; lecturi, reflexii, istorisiri, toate arată cât de îndepărtate sunt aceste extreme, cât de vastă este suprafața lui Gide.

II. Das Schaudern

Goethe citat de Gide (p. 207);

„Înfiorarea (*das Schaudern*)
e tot ce are omul mai minunat”.

Acel „das Schaudern” al lui Goethe se aseamănă destul de mult cu „omul miraculos unduitor” al lui Montaigne. Nu știu dacă s-a acordat suficientă importanță naturii goetheene a lui Gide, precum și afinităților sale cu Montaigne (predilecțiile lui Gide nu indică o influență, ci o identitate). Gide nu scrie niciodată fără motiv o operă critică. Prefața sa la *Paginile alese* ale lui Montaigne, însăși alegerea textelor ni-i dezvăluie pe Gide și pe Montaigne, deopotrivă.

DIALOGURILE. Nimic mai specific literaturii franceze, nimic mai

prețios decât aceste duete, de la un secol la altul, între scriitorii aceleiași familii spirituale. Pascal și Montaigne, Rousseau și Molière, Hugo și Voltaire, Valéry și Descartes, Montaigne și Gide. Nimic nu dovedește „Tmai bine perenitatea acestei literaturi și tocmai acea înfiorare, acea unduire, prin care ea evită scleroza sistemelor, prin care trecutul său cel mai îndepărtat se reînnoiește la contactul cu o inteligență prezentă. Marii clasici sunt eterni, tocmai pentru că se schimbă mereu. Fluviul e mai trainic decât marmora.

Gide te face să-i citești pe clasici. De fiecare dată când îi citează, sunt de o frumusețe uimitoare, foarte vii, apropiați, moderni. Bossuet, Fénelon, Montesquieu nu sunt niciodată atât de expresivi ca atunci când îi citează Gide. Parcă te simți vinovat că îi cunoști așa de puțin.

Criticii lui Gide n-ar trebui să spere că i-ar putea face un portret în alb / negru, cum obișnuiesc biografii. Rolul lor ar fi de a sugera că Gide nu trebuie denaturat din ignoranță și, mai rău, prin omiterea deliberată sau nu a unora din operele ori cuvintele sale. Față de Gide trebuie să dovedești „un infinit respect pentru personalitate”, așa cum el însuși a dovedit-o față de alții. Mai exact, adeseori *Jurnalul* e scris pentru a reabilita o idee despre Gide făcută pe baza citatelor, a legăturilor, a cuvintelor inexacte. E vorba de o permanentă revizuire a propriei imagini. Ca un operator scrupulos, el își adaptează mereu imaginea viziunii comode sau răuvoitoare a publicului. „Vor să facă din mine o ființă îngrozitor de neliniștită. N-am decât neliniștea de a-mi vedea gândirea rău interpretată” (*Jurnal*, p. 333, anul 1927).

Aș dori ca aceia care-i reproșează lui Gide contradicțiile (refuzul de a alege ca toată lumea) să-și amintească aceste rânduri din Hegel: „Pentru simțul comun, opoziția dintre adevărat și fals e ceva imuabil; el așteaptă să aprobi sau să refuzi în bloc un sistem existent. Neconcepând diferența sistemelor filosofice ca dezvoltare progresivă a adevărului, pentru el diversitatea înseamnă doar contradicție... Spiritul care percepe contradicția nu știe să o elibereze și să o conserve în unilateralitatea sa, nici să recunoască în forma contradicției momente reciproc necesare”.

Gide este deci o ființă simultană. Încă de la început, prin natura sa, el a fost aproape întotdeauna o ființă completă. Mai apoi nu a făcut decât să-și dezvăluie succesiv diversele aspecte, dar trebuie să ne reamintim că aceste aspecte sunt în realitate contemporane unele cu altele, ca de altfel și operele sale: „Le e greu să accepte că diferitele

mele cărți au coexistat și coexistă încă, în mintea mea. Numai pe hârtie vin una după alta, și pentru că e cu totul imposibil să fie scrise toate deodată. Orice carte scriu, nu mă dăruie niciodată în întregime, iar subiectul ce mă revendică cel mai stăruitor îndată după aceea, se desfășoară tocmai la cealaltă extremitate a eului meu". (*Jurnal*, p. 105, anul 1909). Deci: fidelitate și contradicții!

FIDELITATE. îl regăsim total pe Gide în André Walter, după cum André Walter continuă să existe în *Jurnalul* din 1939. Deci Gide nu are vârstă: el e mereu tânăr, mereu matur, mereu înțelept, mereu plin de fervoare. Doar spre sfârșit, odată cu trecerea anilor, viața sa a câștigat o nuanță mai gravă, mai greacă, precum a tragicilor. Unele din tendințele sale și-au găsit însă întruparea, deopotrivă în figuri de tineri și de bătrâni (personajele lui Gide nu sunt obiective decât atunci când sunt el însuși), în La Pérouse ca și în Lafcadio. Gide este un suflet fidel. E ciudat cât de puțin i-a modificat fizionomia impresionanta sa lectură. Descoperirile nu au fost niciodată renegări. Citindu-i pe Nietzsche, Dostoievski, Whitmann, Blake sau Browning (cu excepția lui Goethe a cărei influență e mărturisită), Gide s-a recunoscut pe sine, având deci tot atâtea motive de a se continua. Situarea lui Gide la intersecția marilor curenți contradictorii nu are nimic facil. Perseverența sa e deci admirabilă, devenindu-i chiar rațiune de a fi, fapt care-i conferă o dimensiune superioară. Citi ar fi rezistat în fața convertirii? Această fidelitate față de adevărul propriei vieți este eroică. „Ce ușor e să lucrezi după o estetică și o morală date! Scriitorii supuși unei religii recunoscute înaintează cu *pași siguri*. Eu trebuie să inventez totul. Uneori e o nesfârșită băjbâire spre o lumină aproape imperceptibilă. Și uneori îmi spun: la ce bun?" (*Jurnal*, anul 1930). CONTRADICȚII. În ce sens a putut, deci, să evolueze această natură fidelă, a cărei operă a lăsat totuși impresia a ceva unduitor și mobil – până într-atât încât a putut fi acuzat de nestatornicie. Dar trebuie risipită prejudecata rigidității: anumite spirite ajung să pară constante doar prin aspectul lor mereu compact; își evită înnoirile (oricât de consecvenți ar fi) și nu dezvăluie decât aspectul rigid, solidificat, cu un plus de violență, al noii lor opinii. Atitudinea lui Gide în fața lor e mai umilă și mai cumpătată. Cu o conștiință pe care morala comună s-a obișnuit în mod ciudat să o numească bolnăvicioasă, el se explică, se oferă, se dezice delicat sau se afirmă curajos, dar nu-și obosește cititorul cu vreuna din schimbările sale; el așază totul în mișcarea gândirii, și nu în brutală sa proferare.

Această atitudine are, după părerea mea, mai multe cauze: 1). flexiunile unui suflet sunt amprenta autenticității sale (întregul efort al lui Gide este de a se face „autentic” pe sine și, deopotrivă, pe celălalt; 2). plăcerea estetică pe care o încearcă atunci când surprinde, prin lente reverberări, infimele schimbări ale firii sale (mișcarea fiind pentru Gide darul cel mai de preț al omului); asemeni magicianului care se dăruiește total celei mai frumoase dintre lucrări. 3). numeroasele scrupule pe care și le face căutând adevărul printre cele mai subtile nuanțe (adevărul nu e niciodată brutal); 4). În sfârșit, importanța morală acordată stărilor conflictuale, poate tocmai pentru că acestea atestă umiliința.

Gide este totuși foarte citit în Japonia, acolo unde conflictul dintre catolicism și protestantism, dintre elenism și creștinism nu este prea semnificativ. Ce anume fascinează? Imaginea unei conștiințe care caută cinstit adevărul.

Singurul punct în care se poate vorbi despre o evoluție a lui Gide e următorul: la un moment dat, problema socială a devenit pentru el mai importantă decât problema morală. În 1901, Gide scria: „Problema socială? Desigur. Dar problema morală o precede. Omul e mai interesant decât oamenii. În el, nu în ei, și-a proiectat Dumnezeu chipul. Fiecare e mai prețios decât toți”. Apoi, mai târziu, în 1934, pe vremea când frământările lumii îl îndepărtează de opera de artă: „Aproape nu mai e nimic în mine care să nu compătimizească. Oriunde privesc, nu văd în juru-mi decât jale. Cel ce azi rămâne contemplativ, vădește o filo-sofie inumană sau o orbire monstruoasă” (*Jurnal*, p. 472), Să fie cu adevărat vorba de o evoluție? Cel mult, o recrudescență a fermentului evanghelic, căruia i se abandonează mai liber, nemaismînd nici frânele tinereții, nici povara prezentului pe care, omenește, a purtat-o mereu.

Unii își aleg un drum și îl păstrează; alții îl schimbă, de fiecare dată cu aceeași convingere. Gide a stat la răspântie, constant, fidel, la cea mai importantă, cea mai expusă, cea mai umblată dintre răspântii, pe unde trec cele două mari drumuri ale Occidentului: elenismul și creștinătatea. El a preferat situația *totală*, în care se putea bucura de cele două lumini, de cele două sufluri. În această condiție eroică, expus și deschis la tot, el a înfruntat orice atac, s-a oferit tuturor iubirilor. Pentru a rezista într-o situație atât de periculoasă, acest om avea nevoie de o anume duritate: cea din care se nasc capodoperele.

Unii nu știu ce să-i reproșeze mai mult lui Gide: păgânismul sau protestantismul. Sunt ca măgarul lui Buri-dan: între apă și fân; or, datorită nehotărârii lui, fânul sporește și apa curge.

Creștinismul lui Gide e prea legat de destinul său particular (sau, ca să fiu mai clar: conjugal), pentru ca punându-l în discuție, să nu comitem erori prea grave (vezi *Journal* p. 747 și 752).

Și totuși, un lucru nu poate fi ascuns: „Cel ce va voi să-și salveze viața o va pierde”. Aceste cuvinte ale lui Cristos stau la baza întregii opere a lui Gide. Opera sa poate fi considerată ca o anumită mitologie a orgoliului. Pentru Gide, orgoliul e faptul moral capital. Orice critic ar trebui să insiste asupra acestui lucru, să releve aici influența lui Dostoievski, care leagă strâns „*Numquid et tu*” și dipticul *Imoralistul – Calea mântuirii*. Nu poți afirma că îl cunoști cât de puțin pe Gide, dacă nu simți pe deplin importanța acestor cuvinte evanghelice.

De o sută de ani încoace, trei oameni au fost atrași de persoana lui Cristos în modul cel mai puternic, mai intim – aș putea spune oare, cel mai fratern? –; dar în afara unei cunoașteri dogmatice sau mistice: Nietzsche <ca frate dușman>, Gide și, în Rusia, scriitorul Rozanov.

„În fața acestui asiaticism, scrie Gide (e vorba de Renan, Barrès, Loti, Lemaître), cât de mult mă simt dorian? «(*Jurnal*, anul 1932). Elenismul lui Gide se desăvârșește la bătrânețe. De pe vremea *Fructelor pământului* el avea ceva elenistic: Pierre Louys nu era departe. Dar iată că acum a devenit cu adevărat grec, adică tragic. În ultimii ani ai *Jurnalului* există pagini admirabile, cărora înțelepciunea și suferința le dau un aer extraordinar de pur și de apropiat. Or, greu e – și tocmai asta au reușit grecii secolului al V-lea – să fii înțelept fără a fi neapărat rațional, să fii fericit fără a renunța neapărat la suferință. La sfârșit, ca o culme a înțelepciunii lui Gide – nicio siguranță; mereu acea înfiorare (das Schaudern); o înțelepciune care nu neagă, nu înăbușă suferința, care nu înspăimântă demonii; dindărătul pleoapelor îngreunate de ani, ea nu-l privește pe Dumnezeu cu o seninătate umilitoare, în ultimele pagini ale *Jurnalului* mi se pare că-l văd pe Oedip, dar pe Oedip la Colona, nu pe Oedip rege.

III. Opera de artă

„Din punct de vedere artistic se cuvine să fie judecat ce scriu – punct de vedere în care criticul nu se așază niciodată, sau aproape niciodată; *j*... de altfel e singurul punct de vedere care nu exclude pe niciun altul”.

(Jurnal, anul 1918>

„La început mă socoteam un simplu artist și, ca Flaubert, nu mă preocupa decât calitatea lucrului meu. Semnificația lui profundă propriu-zis îmi scăpa”. (Jurnal, anul 1931). Doar prin reacțiile celorlalți, André Gide a devenit conștient de această semnificație profundă a operei sale – pe care a sistematizat-o în lucrări critice. Cărți precum *Fruitele pământului* nu ar fi atât de frumoase, atât de trainice dacă ar fi existat vreo intenție anterioară operei pe care acestea ar ilustra-o pur și simplu. Sunt cărți cu adevărat poetice, al căror autor, precum acei *vates* latini, e doar un interpret; mesajul îl depășește, și poate că nici nu-l înțelege prea bine. Ceva mai puternic decât el, ceva ce sălășluiește în el, un zeu poate, trimite acest mesaj. Odată creată, opera aproape că îl surprinde; prea este altceva pentru ca autorul să se mai poată îndrăgosti de ea, precum Pygmalion de statuie.

PRETEXTUL LEGITIM. Nu trebuie să ne lăsăm induși în eroare de lucrările critice ale lui Gide; el închide aici tot ce are mai profund. Sunt cărți sistematice, în măsura în care admitem că Gide are un sistem. Pentru ceilalți, ele sunt mai mult opere de artă, prea gratuite. *Fru1*, *lele* sau *Oedip* devin niște evanghelii, iar mesajul lor, purtătorul unei noi etici doar în lumina lucrărilor sale critice, deci într-un al doilea rând și, într-un fel, împotriva voinței sale. Opei; a lui Gide este o rețea și niciun element al său nu trebuie neglijat. Decuparea ei cronologică sau metoda îmi pare absolut inutilă. Ar fi poate mai bine să o citim ca pe unele Scripturi, cu un tablou sinoptic de referințe alături sau ca pe unele pagini ale *Enciclopediei*, ale căror note marginale dădeau textului o forță explozivă. Gide este adesea propriul său scoliast. Și toate acestea, pentru a-i păstra operei de artă gratuitatea, libertatea. În mod voit, opera de artă a lui Gide, este alunecoasă. Niciun partid, nicio dogmă, fie ele revoluționare, nu o pot, din fericire, acapara. Dacă nu s-ar întâmpla așa, ea nu ar mai fi operă de artă. Dar a spune atunci că gândirea lui Gide este alunecoasă e o eroare. În / lucrările sale critice, în *Jurnal*, Gide poate fi ușor găsit/ și definit. Când îi cunoști pe acest Gide, opera sa poetică emană noi ecouri, o perspectivă curajos sistematică sora omului.

„Am vrut să arăt, în *La Tentative Amoureuse*, influența cărții asupra celui ce o scrie și chiar în timpul scrierii ei. Pentru că, ieșind din noi, ea ne schimbă și ne modifică drumul vieții” (Jurnal, p. 26, anul 1893). Îmi place să apropii aceste cuvinte de cele ale lui Michelet. „În

scurgerea timpului, istoricul este produsul Istoriei, iar nu istoria, produsul acestuia. Cartea mea m-a creat. Eu am fost opera ei" (*Prefața din 1869*). Dacă admitem că opera este o expresie a voinței lui Gide (*Viața lui Lafcadio, a lui Michel, a lui Édouard*), *Jurnalul* este într-adevăr reversul operei, complementul său opus. *Opera*: Gide așa cum trebuia (voia) să fie. *Jurnalul*: Gide așa cum este sau, mai exact, așa cum l-au făcut Édouard, Michel și Lafcadio. (Nenumărate citate în acest sens în *Journal*, pp. 29, 730, 781).

Doar simțind dorința de a fi, la un moment dat, cineva numit Menalque, Lafcadio, Michel sau Édouard, Gide a scris *Fructele... Pivnițele Vaticanului, Imoralistul și Falsificatorii de bani*. „Dorința de a picta după natură personajele întâlnite o cred destul de frecventă. Dar crearea unor personaje noi nu devine o nevoie firească decât la cei pe care îi chinuie o imperioasă complexitate lăuntrică și pe care propriul lor gest nu o epuizează". (*Jurnal*, anul 1924).

POVESTIRI ȘI ROMANE. Estetica lui Gide este străbătută de două curente care rezumă, pe de-o parte, importanța acordată naturii morale a omului și, pe de alta, plăcerea organică resimțită atunci când se imaginează în altă întrupare decât a sa.

POVESTIRILE. (*André Walter, Simfonia Pastorală, Imoralistul, Calea vâniuirii*). Cu greu am putea spune despre ele: ficțiunea unui caz, a unei teme, a unei suferințe. Fără extraordinara lor artă, ar fi aproape un apolog, dar un apolog care nu s-ar întemeia pe nicio teorie. De fapt, toate aceste povestiri sunt aproape niște mituri. Există o mitologie gidiană (mitologie prometeică, și nu olimpică) în care un personaj nu se sfiește să reproducă uneori un altul și, ca orice mitologie, ea se apropie puțin de alegorie, de simbol sau, în cel mai rău caz, poate fi interpretată ca atare. Fiecare erou implică cititorul, cheamă modelul ori iconoclastia. Mitologia, ca și povestirile lui Gide, nu dovedește nimic; este o operă de artă plină de credință: o frumoasă ficțiune în care ajungem să credem pentru că ea explică viața și în același timp este mai puternică decât ea, mai măreață. (Ea oferă imaginea unui ideal; orice mitologie este un vis.) Iar aceste povestiri ale lui Gide, ca orice mit, echivalează realitatea abstractă cu o ficțiune concretă. Toate aceste cărți sunt cărți creștine.

ROMANELE: (*Pivnițele Vaticanului, Falsificatorii de bani*). Specificul acestor romane este completa lor gratuitate; sunt niște jocuri. (Jocul, spre deosebire de îndatorire, se face „pentru nimic”). Ele

nu dovedesc nimic și nici nu sunt psihologice decât în măsura în care prezintă un imbroglio și o incoerență specifice vieții. Se nasc din plăcerea superioară de a imagina povești în care te introduci pe tine însuși în cele mai numeroase și insolite variante. (Tot ceea ce nu poți fi tu). Prin instinctul de fabulație propriu copiilor, *Pivnițele* câștigă acea ușurință și spumoasă incoerență, 4 ar *Falsificatorii de bani*, neverosimila lor complexitate. Modeste detalii, dar care nu înl sală, atestă plăcerea profundă cu care Gide și-a construit personajele, încarnarea lor din dorința de a fi el însuși aceste personaje: voluptatea lui Lafcadio de a îmbrăca anume haine noi, minuțios descrise (așa cum un copil descrie o jucărie pe care și-o dorește, cu atât mai mult cu cât e imaginară); atitudinea lui Édouard față de Oli-vier. Ca și în jocurile de copii, realitatea încalecă dintr-odată fantasticul: povești trăite sunt inserate în roman, fără ca Gide să schimbe măcar numele: episodul bătrânului La Pérouse, furtul lui Georges (vezi *Journal*, p. 691). *Falsificatorii de bani*. „Ce aş vrea să fie un roman? O răscruce – un punct de întâlnire al unor probleme” (*Jurnal*, p. 288, anul 1923). Criticii i-ar place, fără îndoială, să privească această carte ca pe un mare roman rusesc, gândit și scris de un mare scriitor francez. Tonul, spiritul episodului tinerilor din *Frații Karamazov* se regăsesc aproape în întregime în prima scenă din *Falsificatorii de bani*. Ca și orice roman de Dostoievski (cu excepția, poate, a *Soțului etern*), *Falsificatorii de bani* sunt un nucleu de povești diverse, ale căror legături nu se dezvăluie de la început. (Gide a reunit aceste intrigi independente într-un simplu fascicol, la sfatul lui R. Martin du Gard). Ca și *Pivnițele*, *Falsificatorii de bani* e un roman diabolic; vreau să spun. că unitatea acțiunii este mereu întreruptă de perspective imprevizibile și adesea neexploatate, în așa fel încât asistăm la revărsarea unei infernale fantezii. Probă *a contrario*: povestirile lui Gide sunt opere evanghelice; tonul și intriga lor au o simplitate angelică.

* * *

ONOMASTICA PERSONAJELOR LUI GIDE. Să distingem eroii după prenume și personajele după numele de familie. Cel mai adesea, patronimele sunt caracteristice sau ironice (dar ce finețe în alegerea lor!): Baraglioul, Profitendieu, Fleurissoire. Numele de familie îi permit lui Gide să ia în derâdere lumea acestor personaje, lume de care muritorul de rând e mândru, dar care, după Gide, îi împiedică să fie autentici. Dimpotrivă, prenumele sunt întotdeauna vagi, impersonale:

Édouard, Michel, Bernard, Robert. Niște veșminte prea largi care nu trădează nimic; personalitatea acestor eroi nu constă în numele lor (*id est*: Familia, societatea) de care nu sunt răspunzători. Mai sunt și prenumele mitologice sau exotice (alese tot pur și simplu pentru că sunt frumoase): Menalque, Laf-cadio, a căror excentricitate istorică sau geografică declasează sau înstrăinează eroul, previne asupra faptului că nu îl vom întâlni în timpul și spațiul nostru și justifică – ironic poate – ciudata sa morală, straniile sale acte. Ei par a spune: „Fiți liniștiți, nu veți găsi niciun Menalque și niciun Lafcadio printre noi; dar poate e păcat”.

ROMANELE LUI GIDE. Să notăm că specificul romanului (observații, atmosferă, psihologie) este trecut sub tăcere. Toate acestea sunt știute. Romanul începe de-aici încolo, plecând de la trama obișnuită; el creditează calitatea cititorului.

Prin unii din cei mai mari scriitori ai săi (la drept vorbind, începând cu Edgar Poe), epoca noastră s-ar putea defini prin aceea că artistul își demontează singur procedeele creației și este preocupat de de aproape la fel de mult ca și de opera sa. S-a înțeles faptul că arta este un joc, o tehnică – aceasta s-a întâmplat în ziua în care francezii au inventat formula Artei pentru Artă. (Vezi Niet-szehe. „Dincolo de Bine și de Rău”, af. 254). Nu cred să-l denaturez pe Valéry, spunând că s-a făcut poet pentru a putea prezenta exact procedeele poeticii. Astfel se explică uimitorul jurnal al lui Édouard și, de asemenea, numeroase pagini ale Jurnalului.

* * *

ȘTIINȚELE NATURII. Jurnalul va permite criticului de mâine să remarce gustul lui Gide pentru Științele Naturii. „... Mi-am ratat vocația; naturalist aș fi vrut, ar fi trebuit să fiu”. (*Jurnal*, anul 1938). Acest gust i-a permis să observe îndelung și atent lumea formelor. Orice poet, dacă vrea să intreun miezul lucrurilor, trebuie să devină, într-un fel, naturalist. Științele Naturii i-au oferit lui Gide numeroase comparații, ba chiar fragmente întregi de demonstrație (în *Corydon*, în atacurile împotriva cărților științifice ale lui Maeterlinck). Aceste științe pun cum nu se poate mai bine problema ontologică. Multe din marile spirite se servesc de Știință pentru a-și clarifica, mai întâi lor, și apoi cititorilor, această problemă. Atenția acordată de Valéry epistemologiei sau de Gide Științelor Naturii ar trebui să ne dea de gândit.

LOCURI COMUNE. Întâlnim uneori la Gide umbra unui loc comun, dar întotdeauna învăluită în acel admirabil stil, umbră care, poate la un moment dat, l-a furat, l-a fascinat. Dar nu pot ști dacă nu el a dorit acest gând neutru, tocmai pentru a sublinia și mai mult grația exprimării sale sau poate, dintr-o anume umilință – mai exact acea conștiință care îl face să explice îndelung (în *Jurnal*) măruntele probleme de traducere. Nu știi niciodată ce să crezi despre acest om; el și-a propus parcă să ți-o ia înainte, dezvăluindu-și slăbiciunile, astfel încât cu greu i le poți imputa vreodată. Nu ești nici măcar sigur dacă o face conștient sau nu, fără a anunța, fără a preveni.

COCHETĂRIA CU UNIFORMUL. Ea constă în dificultatea de a străluci acolo unde toți au la îndemână arme egale și de rând; victoria va evoca un preț cu atât mai mare. Și la Gide întâlnim o anume cochetărie a locului comun, a uniformului. Cu aceeași idee și aceleași cuvinte ca și ceilalți, el reușește să spună ceva durabil. Aceasta e regula clasică: să ai curajul să spui ceea ce este evident; de aceea un autor clasic nu seduce niciodată la o primă lectură; el fascinează în primul rând prin ceea ce nu a spus, dar contururile esențiale sunt atât de bine trasate, încât ajungi să îl descoperi de la sine. Liniile accesorii sunt și ele șterse. Acesta este specificul artei (vezi și unele desene semnificative ale lui Picasso). Montes-quieu spunea: „Nu poți scrie bine fără să elimini ideile intermediare”, iar Gide adaugă: „Nu există operă de artă fără racursiu”. Atunci apare o neclaritate primă sau poate o excesivă simplitate, iar cei mediocri vor spune că „nu înțeleg”. În acest sens, Clasicii sunt marii maeștri ai obscurului și chiar ai echivocului, adică ai pretenției superflue (acest superfluu atât de drag spiritului vulgar) sau, altfel spus, ai umbrei prielnice meditațiilor și descoperirilor individuale. A gândi singur, iată o posibilă definiție a culturii clasice; și astfel, ea nu mai este monopolul unui secol, ci al tuturor marilor spirite drepte, fie că se numesc Racine, Stendhal, Baudelaire sau Gide.

Kotă Fragmentele din Jurnalul lui A. Gide au fost preluate parțial din André Gide, *Jurnal. Pagini alese*, 1889 – 1950, Prefață, trad. Și Note de Savin Bratu, 1970, Buc, Ed. Univers.

GRADUL ZERO AL SCRITURII

Introducere**

Hébert nu își începea niciodată un număr din *le Pere Duchene* fără a strecura pe ici pe colo un „pe mă-sa” sau un „pe ta-su”. Aceste

grosolăanii nu semnificau nimic, dar ele semnalau. Ce? O întreagă situație revoluționară. Iată deci exemplul unei scriituri ce are drept funcție nu numai să comunice sau să exprime, ci și să impună un dincolo al limbajului – deopotrivă Istoria și implicarea în ea.

Nu există limbaj scris care să nu afișeze, iar ce am spus despre *Pere Duchene* este valabil și pentru literatură în general. Și ea trebuie să semnaleze ceva, diferit de conținutul și de forma sa individuală, anume propria sa demarcație, tocmai cea care o impune ca Literatură. Apare astfel un șir de semne fără legătură cu ideea, limba sau stilul, menite să definească în profunzimea tuturor modalităților de exprimare posibile, singurătatea unui limbaj ritual. Acest ordin sacral al semnelor scrise consacră Literatura ca instituție și tinde evident să o scoată din Istorie, deoarece nicio graniță nu se așază fără o anume idee de perenitate; or, tocmai acolo unde este refuzată, Istoria se manifestă cel mai limpede; se poate deci schița o istorie a limbajului literar care nu este nici istoria limbii, nici cea a stilurilor, ci doar istoria Semnelor Literaturii și e de așteptat că această istorie formală să-și dezvăluie, în felul său, nu cel mai lipsit de claritate, legătura cu istoria profundă.

Este fără îndoială vorba despre o legătură a cărei formă se poate modifica odată cu istoria însăși; nu tre’

— *Le degre zero de l’écriture*, Editions du Seuil, 1953. ** op. cit., pp. 7-1C.

buie să se recurgă la, «**h** determinism direct pentru a simți prezența Istoriei într-un destin al scriiturilor: acest soi de front funcțional care poartă evenimentele, situațiile și ideile de-a lungul timpului istoric ne dezvăluie mai mult limitele decât efectele unei decizii. Istoria i se înfățișează atunci scriitorului ca încoronarea unei opțiuni necesare între nenumăratele morale ale limbajului; ea îl obligă să *semnifice* Literatura pe căi, pentru el, încă nesigure. Vom vedea, spre exemplu, că unitatea ideologică a burgheziei a produs o scriitură, și că în epoca burgheză (adică cea clasică și romantică), forma nu se putea scinda pentru că nici conștiința nu era sfâșiată; mai apoi, dimpotrivă, din momentul în care scriitorul nu a mai fost un martor al universalului și a devenit o conștiință nefericită (pe la 1850), primul gest a fost să opteze pentru angajarea formei sale – fie asumându-și, fie respingând scriitura trecutului. Astfel, scriitura clasică s-a pulverizat, iar întreaga Literatură, de la Flaubert până în zilele noastre, a devenit o problematică a limbajului.

Tocmai în această perioadă, Literatura (cuvântul apăruse de puțină vreme) a fost definitiv consacrată ca obiect. Arta clasică nu se putea percepe ca un limbaj, ea *era* limbaj, adică transparență, circulație fără reziduuri „întâlnire ideală între un Spirit universal și un semn decorativ fără densitate și fără responsabilitate; granița acestui limbaj era socială, iar nu naturală. Se știe că pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, această transparență începe să se tulbure; forma literară dezvoltă o putere secundă, independentă de economia și de eufemia sa; ea fascinează, înstrăinează, încântă, are o consistență; Literatura nu mai este percepută ca un mod de circulație socialmente privilegiat, ci ca un limbaj consistent, profund, plin de secrete, oferit deopotrivă ca vis și amenințare.

Iar urmarea: forma literară poate trezi de acum înainte sentimentele închise în orice obiect: sentiment al insolitului, familiaritate, dezgust, bunăvoință, utilitate, crimă. De o sută de ani încoace, orice scriitură este o tentativă de îmblânzire sau de respingere a acestei Forme-Obiect pe care scriitorul o întâlnește inevitabil în drumul său, trebuie să o privească, să o înfrunte, să o accepte și pe care nu o poate distruge fără a se distruge pe sine ca scriitor. Privită, forma se înfățișează asemeni unui obiect; orice faci, ea scandalizează: splendidă, ea pare demodată; anarhică, este asocială; deosebită în raport cu timpul și oamenii, sub orice chip, ea este singurătate.

Întreg secolul al XIX-lea a asistat la dezvoltarea acestui dramatic fenomen de solidificare. La Châteaubriand, nu este decât o palidă sedimentare, apăsarea ușoară a unei euforii a limbajului, un soi de narcisism al scriiturii care se separă cu greu de funcția sa instrumentală și se privește doar pe sine. Flaubert – pentru a reține aici numai momentele tipice ale acestui proces – a constituit definitiv Literatura ca obiect, prin instalarea unei valori-muncă: forma a devenit rezultatul unei „prelucrări”, asemeni unui vas de lut sau unui giuvaier (trebuie înțeles că prelucrarea a fost astfel „semnificată”, adică oferită pentru întâia oară ca spectacol și impusă). În sfârșit, Mallarmé a încununat această zidire a Literaturii-Obiect prin actul ultim al tuturor obiectivărilor, crima: se știe că întreaga strădanie a lui Mallarmé s-a îndreptat spre o distrugere a limbajului; iar Literatura nu e decât cadavrul acestuia.

Plecată de la neantul în care gândirea părea că se înalță fericită

deasupra cuvintelor, scriitura a parcurs astfel toate etapele unei solidificări treptate: mai întâi obiect al privirii, apoi al acțiunii și, în sfârșit, al crimei, ea trăiește astăzi un ultim avatar, absența; în aceste scriituri neutre numite aici „gradul zero al scriiturii”, putem surprinde cu ușurință însăși tendința unei negări, și neputința de a o împlini continuu, ca și cum, încercând de un secol să-și strămute conturul într-o formă fără ereditate, Literatura nu și-ar mai găsi puritatea decât în absența oricărui semn, propunând în sfârșit împlinirea, visului orfic: un scriitor fără Literatură. Scriitura albă a lui Camus, Blanchot sau Cayrol, de pildă, sau scriitura vorbită a lui Queneau, iată ultimul capitol al unei Pasiuni a scriiturii ce însoțește pas cu pas destrămarea conștiinței burgheze.

În rândurile ce urmează, intenționăm să schițăm această legătură; să afirmăm existența unei realități formale independente de limbă și stil; să încercăm să arătăm că și această a treia dimensiune a Formei unește, cu un surplus de tragism, pe scriitor de societatea sa; în sfârșit, să facem evident faptul că nu există Literatură fără o Morală a limbajului. Limitele materiale ale acestei încercări (din care unele pagini au apărut în *Combat* în 1947 și 1950) arată limpede că este vorba doar de o introducere la ceea ce ar putea fi o Istorie a Scriiturii.

Scriitura Romanului *

Între Roman și Istorie au existat raporturi de apropiere, chiar în secolul în care ele au cunoscut cel mai mare avânt. Legătura lor profundă, cea care ne va permite să-i înțelegem deopotrivă pe Balzac și pe Michelet, este la unul, ca și la celălalt, construirea unui univers autarhic ce își produce singur dimensiunile și limitele și în care își plasează propriul lor Timp și Spațiu, propria lume și colecție de obiecte, propriile lor mituri.

Această sfericitate a marilor opere din secolul al XIX-lea s-a manifestat prin nesfârșitele recitative ale Romanului și Istoriei, un fel de proiecții plane ale unei lumi curbe și închegate, despre care romanul-foileton, apărut atunci, ne oferă, prin volutele sale, o imagine degradată. Și totuși narațiunea nu este în mod obligatoriu o lege a genului. O întreagă epocă, spre exemplu, a putut concepe romane „din „scriitori; și o alta poate alcătui o Istorie „din „analize. Povestirea, ca formă extensivă a Romanului și deopotrivă a Istoriei, rămâne deci, în general, opțiunea sau expresia unui moment istoric.

* op. cit., pp. 25 – 32.

Eliminat din franceza vorbită, perfectul simplu, piatra de temelie a Povestirii, semnalează întotdeauna prezența artei; el face parte dintr-un ritual al Literaturii. Nu mai are misiunea de a exprima un timp. Rolul său este de a reduce realitatea la un punct și de a extrage din mulțimea timpurilor trăite și suprapuse un act verbal pur, despovărat de rădăcinile existențiale ale experienței și orientat spre o legătură logică cu alte acțiuni, alte procese, o mișcare generală a lumii; el urmărește să mențină o ierarhie în imperiul faptelor. Prin perfectul său simplu, verbul face implicit parte dintr-un lanț causal, ia parte la un ansamblu de acțiuni solidare și dirijate, funcționează ca semn alegoric al unei intenții; menținând un echivoc între temporalitate și cauzalitate, el impune o desfășurare, adică o înțelegere a Povestirii. De aceea el este instrumentul ideal al oricăror construcții de universuri; el este timpul factice al cosmogoniilor, al miturilor, Istoriilor și Romanelor. Presupune de asemenea o lume construită, elaborată, decupată, redusă la linii semnificative, și nu o lume de-a gata, expusă, oferită. În spatele perfectului simplu se ascunde întotdeauna un demiurg, zeu sau povestitor *; lumea povestită nu rămâne neexplicată, oricare dintre accidente sale este conjunctural, iar perfectul simplu este tocmai acest semn operator prin care naratorul reduce fărâmițarea realității la un verb firav și pur, lipsit de densitate, volum și amploare, a cărui singură funcție este de a lega cât mai repede o cauză de un scop. Când istoricul afirmă că ducele de Guise muri la 23 decembrie 1588, sau când romancierul povestește că marchiza ieși la ora cinci. aceste acțiuni se ivesc dintr-un trecut fără stabilitatea și conturul unei algebre, sunt o amintire, dar o amintire necesară, a cărei însemnătate spune mai mult decât durata.

Perfectul simplu este deci, la urma urmei, expresia unei ordini, și astfel a unei euforii. Datorită lui, realita

* în fr. „Recitant” și „le monde recite”. În mod evident, autorul insistă aici pe legătura dintre perfectul simplu și povestire <nota trad. >).

tea nu este nici misterioasă, nici absurdă, ci limpede, aproape familiară, adunată și strunită în fiecare moment de mâna unui creator; ea suportă abila constrângere a libertății sale. Pentru toți marii povestitori din secolul al XIX-lea, lumea poate fi patetică, fără a fi totuși abandonată, deoarece este un ansamblu de raporturi coerente „unde faptele scrise nu se suprapun, iar cel care povestește despre ea are

puterea de a respinge opacitatea și singurătatea existențelor ce o alcătuiesc, deoarece la fiecare frază el poate confirma realitatea unei comunicări și ierarhia actelor, la urma urmelor, deoarece – și pentru a spune lucrurilor pe nume – aceste acte pot fi reduse ele însele la niște semne.

Trecutul narativ face deci parte dintr-un sistem de siguranță al Literaturii. Imagine a ordinii, el constituie unul din acele numeroase pacte formale încheiate între scriitor și societate, pentru justificarea primului și liniștea celei din urmă. Perfectul simplu *semnifică o creație*: adică o semnaleză și o impune. Chiar în slujba celui mai sumbru realism, el liniștește deoarece, prin el, verbul exprimă un act închis, definit, substantivat, iar Povestirea are un nume, se sustrage terorii unei rostiri fără sfârșit: realitatea se subțiază și se familiarizează, ea intră într-un stil, încapă într-un limbaj; Literatura rămâne valoarea de întrebuintare a unei societăți avertizate, prin însăși forma cuvintelor, de sensul a ceea ce consumă. Dimpotrivă, când Povestirii îi sunt preferate alte genuri literare sau când, în cadrul narațiunii, perfectul simplu este înlocuit de alte forme mai puțin ornamentale, mai proaspete, mai dense și mai apropiate de vorbire (prezentul sau perfectul compus), Literatura devine depozitara unei densități a existenței, și nu a semnificației sale. Desprinse de Istorie, actele se apropie de persoane.

Înțelegem atunci prin ce anume perfectul simplu al Romanului se dovedește folositor și deopotrivă de nesuportat; este o minciună desemnată; el trasează spațiul unei verosimilități ce va dezvălui posibilul în chiar momentul în care îl desemnează drept fals. Finalitatea comună a Romanului și a Istoriei narate este alienarea faptelor: perfectul simplu este însuși actul prin care societatea își ia în stăpânire trecutul și ipostazele sale posibile. El instituie un continuu credibil, dar îi afișează iluzia, el este termenul ultim al unei dialectici formale care va îmbrăca faptul ireal cu veșmintele mereu schimbate ale adevărului și ale minciunii dezvăluite. Toate acestea trebuie puse în legătură cu o anume mitologie a universalului, jpropriu societății burgheze al cărei produs definit este Romanul: să dea imaginarului cauțiunea formală a realului, dar să lase acestui semn ambiguitatea unui obiect dublu, verosimil și fals, deopotrivă – iată o operație constantă în întreaga artă occidentală unde falsul egalează adevărul, nu din agnosticism sau duplicitate poetică, ci întrucât se consideră că

adevăratul conține un germen al universului său, mai bine zis, o esență în stare să fecundeze, prin simpla reproducere, ordine diferite din cauza distanței sau a ficțiunii. Printr-un asemenea procedeu, burghezia triumfătoare a secolului și-a putut considera drept universale propriile valori și a transferat toate Numele moralei sale asupra unor compartimente complet eterogene ale societății. Tocmai acesta este mecanismul mitului, iar Romanul – și în Roman perfectul simplu – sunt niște obiecte mitologice ce suprapun intenției lor imediate apelul la o dogmatică sau, mai degrabă, la o pedagogie, întrucât o esență se cere prezentată sub aparența unui artificiu. Pentru a surprinde semnificația perfectului simplu, este suficient să comparăm arta romanescă occidentală cu o anume tradiție chineză, spre exemplu, pentru care arta nu este altceva decât perfecțiunea în imitarea realului; dar acolo, nimic, absolut niciun semn nu trebuie să deosebească obiectul natural de obiectul artificial: această nucă din lemn nu trebuie să-mi prezinte, odată cu imaginea unei nuci, intenția de a-mi semnala arta care a creat-o. Dimpotrivă, scriitura romanescă face tocmai acest lucru. Misiunea ei este de a pune masca și de a o desemna în același timp.

Regăsim această funcție ambiguă a perfectului simplu într-un alt element al scriiturii: persoana a treia a Romanului. Vă amintiți probabil de un roman de Agatha Christie în care întreaga invenție constă în disimularea criminalului în spatele persoanei întâi a povestirii. Cititorul căuta asasinul ori de câte ori apărea un „el” în intrigă: acesta se ascundea de fapt sub „eu”. Agatha Christie știa foarte bine că în roman, de obicei, „eu” este martor, în timp ce „el” e actor. De ce? „El” este o convenție tip a romanului; asemeni timpului narativ, acesta semnalează și realizează faptele romanești; absența persoanei a treia trădează neputința de a realiza un roman, sau voința de a-l distruge. „El” pune în mod formal în evidență mitul; or, cel puțin în Occident, așa cum am văzut, nu există artă care să nu-și arate masca cu degetul. Persoana a treia, ca și perfectul simplu, fac deci acest serviciu artei romanești și oferă consumatorilor siguranța unei fabulații credibile și totuși, în permanență, desemnată ca falsă. Mai puțin ambiguu, „eu” este totodată mai puțin romanesc: el este deci deopotrivă soluția cea mai directă, atunci când povestirea rămâne dincoace de convenție (opera lud Proust, spre exemplu, nu vrea să fie decât o introducere în Literatură), și cea mai elaborată, pentru situația

În care „eu” se situează dincolo de convenție și încearcă să o distrugă orientând povestirea spre falsul natural al unei confidențe (acesta este aspectul sinuos al unor povestiri gidienne). În același fel, folosirea lui „el” romanesc antrenează două etioi opuse: deoarece persoana a treia a romanului reprezintă o convenție de necontestat, ea îi seduce deopotrivă pe autorii cei mai academici și mai senini, dar și pe ceilalți de altfel, care consideră că, la urma urmei, convenția este necesară pentru prospețimea operei lor. Oricum, ea este semnul unui pact inteligibil între societate și autor; dar pentru acesta din urmă, <ea este și principalul mijloc de a controla lumea așa cum vrea. Deci este mai mult decât o experiență: un act uman care leagă creația de Istorie și de existență. Pentru Balzac, de pildă, avalanșa de „el”, acea întreagă rețea de persoane fragile prin volumul corpului, dar pline de greutate prin durata actelor lor, dezvăluie existența unei lumi în – care Istoria devine principala caracteristică. „El” la Balzac nu este rezultatul unei gestații cu punctul de plecare într-un „eu” transformat și generalizat; ci este elementul original și brut al romanului, materia, iar nu fructul creației: nu există o istorie balzaciană anterioară istoriei fiecărei persoane a romanului balzacian. La Balzac și Cezar, „el” funcționează analog: persoana a treia realizează aici un fel de stare algebrică a acțiunii, în care existența are un rol minim pentru a face loc unei legături, unei străluciri sau tragismului raporturilor umane. Dimpotrivă – sau, oricum, anterior – apare un „el” romanesc a cărui funcție este exprimarea unei experiențe existențiale. La mulți romancieri moderni, istoria individului se confundă cu următorul traseu: plecat de la un „eu” ce este încă forma cea mai fidelă a anonimatului, individul-autor își cucerește treptat dreptul la persoana a treia, pe măsură ce existența devine destin, iar solilocul – Roman. Aici, apariția lui „el” nu este punctul de plecare al Istoriei, ci punctul final al unui efort care a putut elibera dintr-o lume personală de stări și mișcări o formă pură, semnificativă, ce dispare deci de îndată, grație decorului perfect convențional și firav al persoanei a treia. Acesta este fără îndoială traseul exemplar al primelor romane ale lui Jean Cayrol. Dar în timp ce la clasici – și se știe că din punct de vedere al scriiturii, clasicismul se prelungește până la Flaubert – retragerea persoanei biologice atesta instalarea individului esențial, la romancieri precum Cayrol invadarea lui „el” este o cucerire progresivă obținută împotriva umbrei dense a lui „eu” existențial; astfel Romanul, identificat prin

semnele sale cele mai formale, este un act de sociabilitate; el instituie Literatura.

În ceea ce-l privește pe Kafka, Maurice Blanchot a arătat faptul că elaborarea povestirii impersonale (vom reține în legătură cu acest termen că „persoana a treia” e întotdeauna atribuită ca un grad negativ al persoanei) se dovedește un act de fidelitate față de esența limbajului „deoarece aceasta tinde în mod natural spre propria sa distrugere. Vom înțelege atunci că „el” este o victorie asupra lui „eu”, în măsura în care creează o stare mai literară»

și în același timp mai absentă. Totuși victoria este mereu compromisă: convenția literară a lui „el” servește diminuării rolului persoanei, dar riscă în fiecare moment să o împovăreze cu o densitate neașteptată. Literatura e asemeni fosforului: strălucește mai mult atunci când e gata să se stingă. Dar cum, pe de altă parte, ea este un act care implică obligatoriu durată – mai ales în Roman –, nu există de fapt niciodată Roman fără Literatură. Iată de ce persoana a treia a Romanului este unul dintre cele mai obsedante semne ale acestui tragism al scriiturii, apărut în secolul trecut când, sub povara Istoriei, Literatura s-a văzut desprinsă de societatea care o consuma, între persoana a treia la Balzac și la Flaubert începe o întreagă lume (cea de la 1848): de-o parte Istoria, violentă în spectacolul său, dar coerentă și sigură, triumf al unei ordini; de alta, o artă care, pentru a se sustrage relei sale credințe, șarjează convenția sau tinde cu înverșunare să o distrugă. Modernitatea începe prin căutarea unei Literaturi imposibile.

Regăsim astfel în Roman acel aparat distructiv și deopotrivă înnoitor, specific întregii arte moderne. Deci trebuie distrusă durată, adică liantul inefabil al existenței: ordinea – fie ea a continuului poetic sau a semnelor romanești, a terorii sau a verosimilității – ordinea este și rămâne o crimă premeditată. Dar durată sfârșește prin a pune din nou stăpânire pe scriitor, căci o negație nu poate fi desfășurată în timp fără să se realizeze o artă pozitivă, o ordine ce se cere din nou distrusă. De aceea, cele mai mari opere ale modernității, printr-un soi de echilibru miraculos, se opresc cât se poate de mult în pragul Literaturii, în acea zonă vestibulară unde densitatea vieții este prezentă, diluată, fără a fi totuși încă distrusă de triumful unei ordini a semnelor: astfel este persoana întâi la Proust, a cărui întreagă operă se naște dintr-un efort prelungit și amânat spre Literatură. De asemenea, Jean Cayrol care nu ajunge în mod programat la Roman decât la

capătul mereu amânat al solilocului, ca și cum actul literar, supremă ambiguitate, nu ar produce o creație consacrată de societate ca atare decât în momentul în care a reușit să distrugă densitatea existențială a unei durate până atunci fără semnificație.

Romanul este o Moarte; prin el, viața devine destin» amintirea – un act util, iar durata – un timp orientat și semnificativ. Dar această transformare nu poate avea loc decât din perspectiva societății. Societatea este cea care impune Romanul, adică un complex de semne, ca transcendență și ca Istorie a unei durate. Deci doar prin* evidența acestei intenții, surprinsă în claritatea semnelor romanești, putem recunoaște pactul care, cu toată, solemnitatea artei, leagă pe scriitor de societate. Perfectul simplu și persoana a treia din Roman nu sunt altceva decât acest gest fatal prin care scriitorul își arată cu degetul masca pe care o poartă. Întreaga Literatură poate spune: „*Larvatus prodeo*”, înaintez arătându-mi masca cu degetul. Fie că este vorba despre experiența inumană a poetului, asumându-și cea mai gravă dintre rupturi – ruptura limbajului social, sau despre minciuna credibilă a romancierului, sinceritatea are nevoie acum de semne false, în mod evident false, pentru a dura și pentru a fi acceptată. Scriitura este produsul și, la urma urmei, sursa acestei ambiguități. Iar acest limbaj special pe care scriitorul îl folosește, asumându-și astfel un rol glorios, dar supravegheat, trădează un soi de servitute invizibilă la început, caracteristică responsabilității în general: scriitura, liberă la origine, sfârșește prin a fi legătura care-l înlănțuie pe scriitor de o Istorie, ea însăși înlănțuită; iar societatea îl marchează cu însemnele foarte clare ale artei, pentru a-l purta fără greș spre propria sa alienare.

Scriitură și revoluție *

Meșteșugirea stilului a produs o subscriitură, derivată de la Flaubert, dar adaptată intențiilor școlii natura

* op. cit., pp. 49 – 53.

liste. Această scriitură a lui Maupassant, Zola și Daudet, pe care am putea-o numi scriitură realistă, este o combinație între semnele formale ale Literaturii (perfect simplu, stil indirect, ritm scris) și semnele nu mai puțin formale ale realismului (fragmente preluate din limbajul popular, cuvinte tari, dialectale etc), astfel încât nicio scriitură nu este mai artificială decât cea care a pretins că zugrăvește îndeaproape Natura. Fără îndoială, eșecul nu se situează numai la

nivelul formei, ci și al teoriei: există în estetica naturalistă o convenție a realului așa cum există o fabricare a scriiturii. Paradoxul constă în faptul că înjosirea subiectelor nu a dus la un regres al „formei. Scriitura neutră este un fapt tardiv, ea nu va fi inventată decât mult după realism, de autori precum Camus, și nu atât sub efectul unei estetici a refugiului, cât prin căutarea unei scriituri în sfârșit inocente. Departe de a fi neutră, scriitura realistă este, dimpotrivă, împovărată cu cele mai spectaculoase semne ale prelucrării.

Astfel, degradându-se, renunțând la existența unei Naturi verbale în mod declarat neaderentă la real, fără să pretindă totuși că adoptă limbajul Naturii sociale – așa cum va face Queneau – școala naturalistă a creat în mod paradoxal o artă mecanică ce a evidențiat convenția literară cu o ostentație nemaîntâlnită până atunci. Scriitura flaubertiană țesea treptat o vrajă, și te mai poți încă pierde în lectura lui Flaubert ca într-o natură plină de voci secunde în care semnele nu exprimă, ci mai mult îndeamnă: scriitura realistă nu poate niciodată convinge, ea este silită doar să zugrăvească, în numele acelei dogme dualiste care spune că nu există decât o singură formă optimă pentru a „exprima” o realitate inertă, asemeni unui obiect, și pe care scriitorul nu ar putea-o domina decât prin arta sa de a îmbina semnele.

Acești autori fără stil – Maupassant, Zola, Daudet, precum și epigonii lor – au adoptat o scriitură ce reprezenta pentru ei refugiul și expunerea unor operații artisanale, eliminate după opinia lor dintr-o estetică pur pasivă. Se cunosc declarațiile lui Maupassant în legătură cu elaborarea formei, precum și toate procedeele naive ale Școlii, prin care fraza naturală era transformată într-o frază artificială menită să ilustreze finalitatea sa pur literară, adică, în acest caz, munca investită în ea. Se știe că în stilistica lui Maupassant, sintaxa exprimă intenția artistică, lexicul trebuind să rămână dincoace de Literatură. A scrie bine – de acum înainte, singurul semn ai actului literar – înseamnă în mod naiv să schimbi locul unui complement, să pui „în valoare” un cuvânt, sperând astfel să obții un ritm „expresiv”. Or, expresivitatea este un mit: ea este doar convenția expresivității.

Scriitura aceasta convențională a fost întotdeauna terenul predilect al criticii școlare ce evaluează un text în funcție de munca vizibilă investită în el. În fapt, nimic nu este mai spectaculos decât încercarea de a combina complementele, asemeni unui muncitor ce instalează o piesă delicată. Școala admiră mai presus de orice în

scriitura unui Maupassant sau Daudet semnul literar desprins în sfârșit de conținutul său, afișând fără ambiguitate Literatura ca pe o categorie fără nicio legătură cu alte limbaje și instituind astfel o inteligibilitate ideală a lucrurilor. Între un proletariat exclus de la orice formă de cultură și o intelectualitate care a început deja să pună în discuție însăși Literatura, clientela medie a școlilor primare și secundare, adică mica burghezie, va regăsi în scriitura artistico-realistă – ce stă la baza majorității romanelor comerciale – imaginea privilegiată a unei Literaturi ce poartă toate însemnele strălucitoare și inteligibile ale identității sale. Acum, funcția scriitorului nu este atât de a crea o operă, ci de a oferi o Literatură vizibilă de la distanță.

Această scriitură mic-burgheză a fost reluată de unii scriitori comuniști francezi, deoarece, la un moment dat, normele artistice ale proletariatului nu pot fi diferite de ale micii-burghezii (fapt confirmat, de altfel, de doctrină) și pentru că însuși realismul socialist impune fatalmente o scriitură convențională, menită să semnaleze într-un mod foarte vizibil un conținut ce nu poate să se impună fără o formă distinctă. Înțelegem astfel paradoxul scriiturii comuniste: ea multiplică semnele cele mai marcate ale Literaturii și, departe de a rupe cu o formă, la urma urmelor, tipic burgheză – cel puțin în trecut – continuă să-și asume fără rezerve preocupările formale ale artei de a scrie mic-burgheze (acreditată, de altfel, pe lângă publicul comunist de redactările din școala primară).

Realismul socialist francez a reluat așadar scriitura realismului burghez, prin mecanizarea fără nicio reținere a tuturor semnelor intenționale ale artei. Iată, spre exemplu, câteva rânduri dintr-un roman de Garaudy: „... Cu bustul aplecat, întins cu totul deasupra claviaturii linotipului... voioșia fredona în mușchii săi, degetele dansau, zvelte și puternice... aburul otrăvit al antimoniei... îi înfierbânta tâmpilele și-d izbea arterele, iar forța, mânia și exaltarea sa deveneau tot mai aprinse”. Observăm că nimic nu apare aici fără metaforă, deoarece cititorul trebuie să vadă foarte clar că „este bine scris” (cu alte cuvinte, că ceea ce i se oferă este Literatură). Aceste metafore pentru fiecare cuvânt, nu se nasc din dorința de a transmite ineditul unei senzații, ci doar ca o marcă literară ce situează un limbaj, tot așa cum o etichetă ne spune ceva despre preț.

„A bate la mașină”, „a se zbate” (vorbind despre sânge) sau „a fi

fericit pentru prima dată", iată un limbaj real și nu un limbaj realist; or, pentru a fi în prezența Literaturii, trebuie scris: „a mângâia” claviatura linotipului, „arterele fremătau” sau „el trăia prima clipă fericită din viața sa”. Scriitura realistă nu poate ajunge deci decât la Prețiozitate. Garaudy scrie: „După fiecare rând, brațul firav al linotipului își ridică mănunchiul de matrițe dansatoare” sau: „Fiecare mângâiere a degetelor sale trezește și înfioară clinchetul zglobiu al matrițelor de alamă ce cad în șanțulețe ca o ploaie de note limpezi”. Acest jargon fraged este cel al lui Cathos și Magdelon.

Trebuie, evident, acceptată și mediocritatea; în cazul lui Garaudy ea e imensă. La André Stil vom găsi procedee mult mai discrete, dar care nu se sustrag, totuși, regulilor scriiturii artistico-realiste. La el metafora nu se vrea mai mult decât un clișeu aproape complet integrat în limbajul real, semnalând Literatura fără mare efort: „limpede ca apa de izvor”, „mâini înăsprite de frig” etc; prețiozitatea este alungată din lexic în sintaxă „iar Literatura este impusă, ca la Maupassant, prin decuparea artificială a complementelor („cu o mână, ea își ridică genunchii, îndoită”). Acest limbaj saturat de convenție nu oferă decât realul între ghilimele; sunt folosite cuvinte populare, întorsături neglijente în cadrul unei sintaxe pur literare: „Așa e, zgâlțâie zdravăn, vântul”, sau și mai clar: „În bătaia vântului, cu băștile și șepcile trase peste ochi, se privesc cu o oareșcare [avec pas mal de] curiozitate” (familiarul „pas mal de „este plasat după un participiu absolut, figură complet necunoscută în limbajul vorbit). Bineînțeles, cazul lui Aragón trebuie privit altfel, ereditatea sa literară este complet diferită; el a preferat să nuanțeze scriitura realistă cu o vagă tentă de secol optsprezece, alăturându-l pe Laclos lui Zola.

Există poate în această cuminte scriitură a vechilor revoluționari sentimentul neputinței de a crea încă de pe acum o scriitură. Nu e mai puțin adevărat și faptul că, poate, doar scriitorii burghezi pot resimți compromisul scriiturii burgheze: fărâmițarea limbajului literar a fost un fapt de conștiință, nu un fapt revoluționar. E clar însă că ideologia stalinistă impunea teroarea oricărei problematice chiar, și în primul rând, revoluționare: scriitura burgheză este socotită la urma urmelor mai puțin periculoasă decât propriul său proces. De aceea, scriitorii comuniști francezi au rămas singurii care susțin imperturbabili o scriitură burgheză pe care scriitorii burghezii au condamnat-o de multă vreme, din ziua în care au simțit-o compromisă

în imposturile propriiei lor ideologii, adică tocmai din ziua în care marxismul a fost justificat.

Utopia limbajului *

Proliferarea scriiturilor este o realitate modernă ce obligă scriitorul să opteze, instituie forma drept conduită și declanșează o etică a scriiturii. O nouă profunzime se adaugă dimensiunilor de până acum ale creației literare, forma constituind ea singură un soi de mecanism parazitar al funcției intelectuale. Scriitura modernă este un veritabil organism independent care se dezvoltă în jurul actului literar, îi adaugă o valoare străină intenției sale, îl atrage mereu spre un mod dublu de existență și suprapune peste conținutul cuvintelor niște semne opace care poartă în ele o istorie, un compromis sau o răscumpărare secundare, astfel încât un destin suplimentar al formei, adesea divergent, întotdeauna stânenitor, intervine în gândire.

Or, această fatalitate a semnelor literare care face ca un scriitor să nu poată înscrie un cuvânt fără să adopte clișeele proprii unui limbaj demodat, arhaic sau imitat – oricum, convențional și inuman – această fatalitate deci se declanșează tocmai în momentul când, anulându-și tot mai înverșunat condiția de mit burghez, Literatura este reclamată de operele sau mărturiile unui umanism ce a integrat în sfârșit Istoria în imaginea sa despre om. Astfel, vechile categorii literare, vidate în cele mai fericite situații de conținutul lor tradițional ce era expresia unei esențe atemporale a omului, nu mai reușesc să reziste decât printr-o formă specifică, o ordine lexicală sau sintactică, pe scurt, printr-un limbaj; scriitura va condensa de acum înainte întreaga identitate literară a unei opere. Un roman de Sartre nu este roman decât datorită fidelității față de un anumit ton recitat, de altfel intermitent, ce-și are normele stabilite de-a lungul unei întregi geologii anterioare a romanului; de fapt, scriitura recitativului, și nu conținutul său, reintegrează categoria Literaturii în romanul sartrian. Și chiar mai mult, atunci op. cit., pp. 62 – 65.

când Sartre încearcă să întrerupă durata romanescă dedu-blându-și povestirea pentru a exprima ubicuitatea realului (*în le Sursis – Răgazul*), scriitura narată va recompune, de fapt, dincolo de simultaneitatea evenimentelor, un Timp unic și omogen, cel al Naratorului a cărui voce specifică, definită prin accidente ușor de recunoscut, împovărează dezvăluirea Istoriei cu o unitate parazit și conferă romanului ambiguitatea unei mărturii ce poate fi falsă.

Înțelegem astfel că o capodoperă modernă este imposibilă, scriitorul aflându-se prin scriitura sa într-o contradicție fără ieșire: fie obiectul operei se supune în mod naiv convențiilor formei, literatura rămânând surdă la Istoria noastră prezentă, iar mitul literar nu este depășit; fie scriitorul recunoaște imensa prospețime a lumii prezente dar nu are la îndemână, pentru a o înfățișa, decât o splendidă limbă moartă; în fața paginii sale albe, când vine momentul să aleagă cuvintele care trebuie să semnaleze fără înconjur locul său în Istorie și să afirme că își asumă faptele înscrise în ea, scriitorul observă o disparitate tragică între ceea ce face și ceea ce vede; sub ochii săi, lumea civilă alcătuiește acum o veritabilă Natură, iar această Natură vorbește, produce limbaje vii ce îl exclud pe scriitor; dimpotrivă, în mâinile sale, Istoria așază un instrument decorativ și compromițător, o scriitură moștenită de la o Istorie anterioară și diferită, de care nu e răspunzător și care e, totuși, singura pe care o poate folosi. Atunci se naște un tragism al scriiturii, deoarece scriitorul conștient va trebui de acum înainte să lupte împotriva semnelor ancestrale și atotputernice care, din adâncul unui trecut străin, îi impun Literatura ca un ritual, și nu ca o reconciliere.

Astfel, poate doar renunțând la Literatură, soluția acestei problematici a scriiturii nu depinde de scriitori. Orice scriitor ce se naște deschide în el procesul Literaturii; condamnând-o, îi acordă totuși un răgaz pe care Literatura îl folosește spre a-l recuceri; zadarnic va crea un limbaj liber, acesta se va întoarce la el prelucrat, căci luxul nu este niciodată inocent: și se va vedea silit să folosească în continuare acest limbaj stăut și îngădit de uriașul val al tuturor oamenilor care nu-l vorbesc. Există deci un impas al scriiturii, iar acesta este impasul societății însăși; scriitorii de azi simt acest lucru: pentru ei, căutarea unui non-stil, sau a unui stil oral, a unui grad zero sau a unui grad vorbit al scriiturii înseamnă, de fapt, anticiparea unei stări perfect omogene a societății; majoritatea înțelege că nu poate exista un limbaj universal în afara unei universalități concrete, și nu mistice sau nominale, a lumii civile.

În întreaga scriitură actuală asistăm deci la un dublu postulat: apare tendința unei rupturi și cea a unei reînnoiri, apare însăși prefigurarea situației revoluționare în general, a cărei ambiguitate fundamentală constă în faptul că revoluția își extrage imaginea a ceea ce vrea să câștige tocmai din ceea ce vrea să distrugă. Asemeni artei

moderne în ansamblul său, scriitura literară poartă deopotrivă alienarea Istoriei și visul Istoriei: ca Necesitate, ea atestă destrămarea limbajelor, inseparabilă de destrămarea claselor: ca Libertate, ea este conștiința acestei destrămări și însuși efortul de a o depăși. Simțindu-se mereu vinovată de propria-i singurătate, ea continuă să fie o imaginație ce aspiră la fericirea cuvintelor, la acel limbaj visat, a cărui prospețime ar prefigura printr-un soi de anticipație ideală, perfecțiunea unei noi lumi ada-mice, unde limbajul nu ar mai fi alienat. Proliferarea scriiturilor instituie o Literatură nouă, în măsura în care aceasta nu-și inventează limbajul decât ca proiect: Literatura devine Utopia limbajului.

MICHELET

Michelet devorator de istorie**

„Oamenii de litere suferă mereu și totuși nu trăiesc mai puțin”.

(MICHELET CĂTRE EUGENE NOEL)

MIGRENELE. Boala lui Michelet e migrena, acest amestec de amețală și greață. Orice îi provoacă migrenă: frigul, furtuna, primăvara, vântul. Istoria pe care-o povestește. Bărbatul acesta, autor al unei opere enciclopedice alcătuite dintr-un neîntrerupt discurs în șaiszeci de volume, declară primului venit că e „amețit, suferind, slab, pustiit”. Scrie întruna (cincizeci și șase de ani de viață matură) și totuși o face într-o continuă, totală tulburare. Iată marile evenimente ale acestei vieți: o furtună copleșitoare, o ploaie care-l descătușează, revenirea toamnei. Iar corpul, acel corp doborât de orice pală potrivnică, Michelet și-l poartă de ici colo, fără încetare. De cum îi e cu putință, nu pregetă o clipă, călătorește, trece dintr-o țară într-alta, pândește schimbările de vânt și de soare, se fixează de sute de ori, ca să plece din nou.

Pe moarte mereu, sincer convins, renaște cu atât mai multă voluptate; iată-l la 44 de ani: simte cum intră în „acest îndelung supliciu, bătrânețea”; dar iată-l șase ani mai târziu, la 50 de ani: e gata să se însoare cu o tânără de 20 de ani și să-și înceapă, plin de vioiciune o a treia viață. Mai mult încă: după Femeie – elementele. Michelet cunoaște încă trei mari renașteri: Pământul (băile de nămol de la Acqui, lângă Turin), Apa (prima baie în mare la 57 de ani), Soarele (la Hyeres).

MUNCA. Toate acestea, desprinse de răul obișnuit – grețurile – alcătuiesc un corp dezmembrat, fragil, la cheremul celor mai

întâmplătoare forțe. La drept vorbind.

— *Michelet par lui-même*, Editions du Seuil, 1954 ** op. cit., pp. 17 – 23

această fiziologie „dezlânată” pare a avea o singură menire: de a se supune celei mai dure constrângeri – cea a muncii. Chiar atunci când dorea neîncetat, cu ardoare, ca toate destrămările posibile să-i amenințe corpul, deci, practic, tot timpul vieții, acest om a fost posedat de o smintită furie a muncii. Orarele (draconice), lucrările (de o imensă întindere), însuși egoismul (care l-a determinat să-și părăsească prima soție și băiatul care era pe moarte), toate sunt dovezi. Dar munca aceasta încrâncenată (de informare, erudiție și scriere), ordonată de o disciplină aproape monahală, și-a păstrat mereu tensiunea profetică. Deși cu un aspect „funcționăresc”, munca lui nu a fost lipsită de tragedia fiecărei clipe.

Iată deci care-ar fi, pentru Michelet, rolul migrenelor: să-i propună ideea creației ca alegere responsabilă. O furtună sau o primăvară îi pot amenința opera, ce devine astfel, în fiecare moment, un gest încărcat de semnificație. Să fecundeză o existență vidă și slabă prin valoarea masculină a unei munci încrâncenate, înseamnă a-i conferi rodului acestei trude un soi de semnificație superlativă, un caracter profetic. Ar fi prea puțin să spunem că pentru Michelet munca a fost o simplă igienă: mai degrabă o dietetică. Fiindcă atunci când nu lucrează, Michelet e mort (elte declarații pe tema asta!); ceea ce ar putea însemna că în el totul e pregătit pentru a face din istorie un aliment. Michelet își controlează slăbiciunea fizică întocmai ca un parazit, adică se instalează în miezul substanței istorice, se hrănește cu ea, se dezvoltă acolo și, neexistând decât prin ea, o cotopește triumfător.

MICHELET BOLNAV DE ISTORIE. Pentru că munca – adică istoria – e un loc hrănitor, unde orice slăbiciune e preschimbată-n valoare, și migrenele sunt transferate acolo. Cu alte cuvinte, salvate, încărcate cu o semnificație, întregul corp al lui Michelet devine produsul propriei creații, iar între istoric și Istorie apare un fel de simbioză surprinzătoare. Grețurile, amețelile, sufocările nu sunt declanșate doar de anotimpuri și ambianțe; însăși oroarea de Istoria pe care o povestește le provoacă: Michelet are migrene „istorice”. Nu e nicio metaforă în cele de mai sus; este vorba de migrene adevărate; septembrie 1792, începuturile Convenției, Teroarea și, odată cu ele, tot

atâtea boli declanșate instantaneu, concrete ca o durere de dinți. Despre Michelet se spune întotdeauna: sensibilitate excesivă. Da, dar mai ales o sensibilitate orientată, concertată, îndreptată spre o semnificație. A fi bolnav de Istorie, nu înseamnă doar să o privești ca pe o hrană, ca pe un fel de otravă sacră, ci și ca pe un obiect posedat. Iar migrenele „istorice” nu au, în ce le privește, alt scop decât să facă din Michelet un manducator, preot și proprietar al Istoriei

Dar mestecarea rituală face să treacă în corpul preotului nu numai substanța divinității, ci și moartea sa. Michelet se împovărează cu cele mai teribile răuri istorice, le ia asupra sa, moare „de „Istorie, așa cum se moare – sau mai bine zis cum nu se moare – din dragoste. *„Am băut prea mult sângele negru al morților”* – ceea ce înseamnă că la fiecare migrenă Michelet reînnoiește în el moartea Poporului-divinitate, a Istoriei-divinitate. Dar în același timp, această moarte trăită și reluată acționează ca o hrană, căci ea îl transformă pe Michelet în istoric, ea face din el un pontif care absoarbe, sacrifică, mărturisește, împlinește, glorifică. 2

MÎ GRĂBESC. Iar tema cristologică își urmează cursul: Michelet primește istoria ca pe o hrană, dăruindu-i, în schimb, propria-i viață. Nu doar munca și sănătatea, ci mult mai mult: chiar moartea sa. De fapt, Michelet își așază propriu-i timp, printr-un fel de reducere trigonometrică, sub însăși întinderea veacurilor și înaintează spre propria-i moarte printr-o mișcare proporțională celei prin care Istoria sa se precipită spre capăt: sub amenințarea morții, Istoria nu poate decât să se grăbească. Dar oare când anume amenință moartea? Ni

1 E de la sine înțeles că aici e vorba de o intenționalitate inconștientă și că nu ar avea niciun sens – ba ar fi chiar inutil – să ne punem problema sincerității lui Michelet.

2 A glorifica înseamnă a face vădit ceva în esența sa.
michelet / 71

meni nu poate ști cu precizie. Michelet cunoaște prea bine acel „omega” al Istoriei (Revoluția), dar n-are cum să prevadă dacă va avea destul timp spre a celebra Istoria până la capătul ei. De unde, graba amestecată cu neliniște și toată această mișcare disperată, care precipită Istoria Franței pe măsură ce vârsta morții se apropie, înaintând prin timp, Michelet arde tot mai mult, mistuit de nevoia de a consuma Istoria cât mai târziu cu putință. Țelul întregii sale vieți stă astfel sub semnul devizei ducilor de Bourgogne (citați mereu, de el, cu

predilecție): *Mă grăbesc*.

Atunci, marea prefață din 1869, care marchează încheierea victorioasă a Istoriei Franței (23 de volume, 36 de ani, 20 de secole), răsună cu solemnitățile unui „Ite, Missa est”. Cele două mari epoci odată parcurse, iar Revoluția, în fine consumată și alăturată secolelor care au pregătit-o, istoricul poate în sfârșit să moară. Este exact ceea ce va face și Michelet, nu fără a suferi – atroce, se pare –, timp de cinci ani, răgaz în care nu știe ce e cu el. Cinci ani iroșiți în mod tragic. Mai rău încă: iroșiți fără vreun sens și pe care nu i-a putut umple decât cu un prelung strigăt de amărăciune, protestând violent prin ultimele sale trei cărți (*l’Histoire du XIX-e siècle – Istoria veacului al XIX-lea* și apocaliptica sa prefață), că Istoria s-a încheiat, iar el nu e decât ultimul om al unei lumi-mășină.

MICHELET-MĂRȘALUITOR. Cum „mănâncă” Michelet Istoria? O „paște”. Adică o înghite în timp ce o străbate. Gestul corporal care descrie cel mai bine această dublă operație este mersul. Ar trebui însă să ne reamintim că voiajul romantic urmărea un cu totul alt efect decât călătoria modernă. În vremea de azi participăm la o călătorie doar cu ochii, iar repeziciunea privirii transformă tot ceea ce vedem într-un soi de perete îndepărtat și imobil. Fiziologia călătoriei romantice (pe jos sau cu diligența) e tot ce poate fi mai opus: în acest din urmă caz, peisajul e cucerit cu greu, treptat; el te înconjoară, te strivește, cotropește, amenință. Trebuie să-ți deschizi o cale, să-l „forțezi” nu numai cu ochii, ci și cu mușchii și răbdarea. De aici frumusețea și teroarea unei asemenea călătorii, excesive, după gustul nostru de azi. Călătoria aceea presupunea două mișcări care antrenau întregul corp: fie istoveala mersului îndelungat, fie euforia panoramei.

MICHELET-INOTATOR. Întreaga Istorie a lui Michelet e de fapt această dublă perspectivă. Bineînțeles, momentele cele mai numeroase sunt de jenă, de oboseală unui marș orbesc, totul adâncit în smoala unei substanțe istorice ingrate, cu mobiluri nesemnificative și fade, și – la drept vorbind – prea aproape de istoricul-călător. E ceea ce Michelet numește „a vâsli” (*„Vâslesc prin Louis XI. Vâslesc prin Louis XIV. Înnot cu greu. Vâslesc viguros prin Richelieu și prin Frondă”*). Dar scufundarea presupune o asimilare incompletă a Istoriei, o hrană la care nu mai ajungi, ca și cum corpul, cufundat într-un element în care nu mai respiră, s-ar sufoca prin însăși apăsarea spațiului.

ZBORUL ÎNALT. Hrana ideală este cea pe care o înfățișează

tabloul. Tablourile istorice (de exemplu Flandra în secolul al XV-lea) sunt frecvente la Michelet, generând mereu o euforie, căci ele „satură”, înlătură oboseala și, deopotrivă, ignoranța, aduc odihna, respirația liniștită și privirea. Opus povestirii, care reduce corpul istoricului la rang de obiect, tabloul (survolarea) îl așază pe Michelet aproape la înălțimea lui Dumnezeu, căci forța supremă a acestuia este de a reuni printr-o percepție simultană momente, întâmplări, oameni, cauze care – la scara umanului – sunt dispersate în diferite timpuri, spații și ordine. Tabloul înlocuiește astfel vechile cosmogonii: în ambele cazuri, istoria umanității e percepută ca o creație (aici divină, dincolo – micheletiană), deci ca un obiect al cărui Fabricator se află în afară, ba chiar deasupra, așezat într-un cu totul alt plan, de unde privește fără a fi văzut.

A scrie Istoria înseamnă deci pentru Michelet a urma un itinerar fatal, care-i impune o suită de asceze și de bucurii și care, după cum înaintează sau are o clipă de răgaz, îl transformă într-o divinitate suferindă sau triumfătoare. Povestirea e un calvar; tabloul – o glorie, dar între aceste două mișcări există desigur o tensiune. Istorisirea înaintează la Michelet prin unde; povestirea se îndreaptă spre o desfășurare, iar tabloul nu e niciodată închis; la capătul său e o neliniște, reluarea de către istoric a unei încarnări umilite, cea a înotătorului sufocat sau, dacă vreți, a divinității reîmpătimate. Altfel spus, niciodată un capitol din Michelet nu are un caracter de concluzie, după cum niciun șir de fapte nu este vreodată atropic. Totul se leagă, dar nu în virtutea unui plan retoric, ci prin acest soi de *tempo* existențial care-l face pe Michelet călător, apoi spectator, silindu-l să mănânce și apoi să rumege Istoria.

Priviți-l numai cum înaintează prin secolul său al XIV-lea (cel plin de erudiție); umblă, povestește, adaugă ani după ani, fapte după fapte, pe scurt, vâslește, orbit și încăpățânat ca un înotător de cursă lungă; și apoi, deodată, *pe neașteptate*, descoperă țăranul, Jacques, semeț în dreptul brazdei sale: profundă mirare, ba chiar o traumă, apoi emoție, euforie de călător care, surprins, se oprește, vede și înțelege; iată cum se dezvăluie un al doilea plan al istoriei, comprehensivă, panoramică: istoricul trece, pentru un răstimp, de la muncă la Sărbătoare.

MICHELET-PRÂDATOR. Discursul lui Michelet – ceea ce numim îndeobște stil – este tocmai acest soi de navigare plănuită, care așază

alături, ca un pește și prada sa, Istoria și pe naratorul ei. Michelet aparține acestui gen de scriitori prădători (Pascal, Rimbaud), care nu pot scrie fără să-și devore în orice clipă discursul. Pentru Michelet, această voracitate constă în a substitui cadențelor oratorice ale artei nobile, incidentele bruște, interpelările de genul: „să admitem, o să vedeți, am să revin, cred, o voi spune, trebuie să o spun”. Iar prefața, nota sau postfața au pentru discurs aceeași semnificație pe care o are propoziția incidentă în frază: privirile acestea recurente asupra propriei opere sunt frecvente la Michelet (Proust le numea, referindu-se chiar la Michelet, cadențele sale de muzician).

Nicio legătură între această ciudată irumpere și bătrâna „subiectivitate” din manualele școlare. Ar fi mai elocvent să-i opunem pe scriitorii voraci, de tip Michelet, scriitorilor „alunecoși”, de tip Chateaubriand, pentru care Michelet nutrea o vie oroare. „Alunecoșii” își desfășoară discursul, îl însoțesc fără a-l întrerupe, conducând discret fraza spre o euforie finală. Sunt niște scriitori ai măsurii și clauzulei. Ceilalți, „devoratorii”, dimpotrivă: amenințați să-și piardă prada din exces de înfrumusețare, o străpung pe dată cu gesturi bruște, neterminate, ca ale unui proprietar maniac care vrea să-și posede cu grăbire bunul câștigat. În cazul acestor scriitori, nicio cadență finală, nicio desfășurare, nicio alunecare pe orizontala frazei, ci plonjeuri scurte, des repetate, rupturi provocate de o euforie retorică, pe scurt, ceea ce Sainte-Beuve a numit extraordinar de exact stilul vertical al lui Michelet. Fraza lui Chateaubriand se încheie întotdeauna decorativ, se ascultă alunecând și apoi terminându-se; cea a lui Michelet, dimpotrivă, se înghite, se distruge.

Această sinucidere e intenționată. Michelet era terorizat de artă exact în măsura în care avea darul ei. E cunoscut faptul că scria spontan în versuri libere și că se simțea mereu urmărit de „stil”. Or, arta – adică retorica tradițională, cu metrii și clauzele sale, cea a fratelui dușman Chateaubriand – arta aceasta e o piedică în calea nutririi reciproce între istoric și Istorie. Artă este un izolator („*Artă parcă mă acoperă cu un strat de lac, în așa fel încât tot ce mi se întâmplă, în bine sau rău, mă pătrunde ca apa tare într-o gravură, când mușcă pentru a naște o operă de artă*”), ea împiedică cele două organisme să se unească și să se revigoreze unul pe celălalt: istoricul nu se mai poate hrăni cu Istoria; el o poate doar privi, alunecând la suprafața ei ca pe o peliculă netedă, strălucitoare și stearpă. Artă așază

istoria la vedere și-l face pe istoric scriitor. Destin fatal, căruia Michelet n-a putut decât să i se sustragă, cu mare greutate. Se știe că, în cel mai bun caz, posteritatea nu a crezut că-l poate salva pe Michelet decât îmbălsămându-l în pliurile câte unei antologii pur stilistice (fragmente despre bravură, subiecte de bacalaureat: Tabloul Franței, Jeanne d'Arc, rândunica, meduza etc).

ISTORIA-OBIECT. În mod firesc, Istoria a fost pentru Michelet o hrană rituală doar datorită faptului că a desfășurat-o în întregime, investindu-se cu forța de a comunica zilnic prin „mestecare” nu cu o Istorie-știință, ci cu o Istorie-Dumnezeu. Nici migrenele lui Michelet, nici drumul său prin povestire, nici stilul destrămat nu ar fi avut un sens ritual, dacă Michelet ar fi fost doar istoricul unei singure epoci (ca și Thiers, Barante sau Lamar-tine). Caracterul enciclopedic al unei opere care înregistrează nu numai toate epocile, de la era reptilelor până la Waterloo, dar și toate ordinele posibile ale obiectelor istorice, de la descoperirea infanteriei, până la hrănirea sugarului din Anglia, totul contribuie la umanitatea lui Michelet în aceeași măsură cu migrenele sau prefețele sale. Căci Istoria nu poate fi obiectul unei apropieri decât dacă se constituie într-un obiect veritabil, înzestrat cu două capete sau doi poli. Istoria a devenit hrană, fiind plină ca un ou sau un țesut. Michelet și-a umplut-o pe a sa, i-a confecționat două limite, i-a dat o direcție: la drept vorbind, Istoria sa a devenit filosofie a istoriei. Istoria a fost *consumată*, adică, pe de-o parte, terminată, împlinită și, pe de alta, devorată, digerată, gata să-l reînvie pe istoric.

Corabia olandeză.

Pentru Michelet, corabia olandeză e spațiul ideal al familiei. Acest obiect concav și plin, acest soi de ou solid, suspendat în materia netedă a apelor, schimbând fără în

* op. cit., pp. 27 – 35.

cetare umiditatea undelor și licviditatea atmosferei, e imaginea însăși, desfătătoare, a omogenului. Așadar nărea temă micheletiană – cea a unei lumi fără rupturi.

NETEDUL. Iată-l, de pildă, pe regele Franței în Evul mediu: forța îi vine din golul lăuntric, adică din acea „netezime”, din acea stare superioară în care mii de forțe, mii de eredități se anulează unele pe altele, percepând întâmplătorul ca pe ceva neînsemnat, general și desfătător. Spre deosebire de regele Angliei, sangvin, orgolios, „*particular*”, el își șterge limitele prin slăbiciune; e din aceeași stofă cu

cei din propriu-i univers: la modul ideal, nu e decât un vid, o umilință ascunsă între faldurile herminei, dar absorbind tot: popor, burghezie, Biserică. Aceeași idealitate a Franței în Europa și a Centrului în Franța: o plenitudine superioară, a nenumăratului. Sunt neutre și netede ca un spațiu vid și au, asemeni unor animale, o adevărată înclinație spre homocromie, spre plasticitatea nesfârșită a caracterelor superficiale.

PROZA. Un singur element rezumă toate calitățile neînsemnatului – Proza. Regele Franței e prozaic, Franța centrală e prozaică, adică o formă generală unește particularitatea mișcărilor și a originilor. Să ne reamintim un lucru: cuplul Proză-Poezie a produs multă neliniște în veacul al XVIII-lea; Aufklarerii franco-englezi credeau că proza a apărut după poezie; lumea a vorbit mai întâi în versuri, fapt care, într-o viziune progresistă a Istoriei, conferea Prozei o valoare superioară, întrucât reprezenta limbajul unei civilizații mai evolute. Pentru Michelet, Proza e un semn al omogenului – și astfel, valoare, fruct al unui har sau al unui triumf. El însuși a fost amenințat de poezie ca de un infern natal, ținând însă la proză, ca spre o eliberare hotărâtoare, aceea care i-ar fi îngăduit să devore Istoria, întrețesându-se în același timp cu ea.

UNIRE-UNITATE. Proza e superioară în măsura în care e o absență a caracterelor individuale, produs al unei contopiri, și nu al unei reuniri: pentru regele medieval, pentru Franța centrală, nu mai există înădăire, nici urmă a vreunei origini, a vreunui însemn sau a ceva individual: e vidul, deci netedul desăvârșit. Deoarece Proza e rezultatul unei estompări, trebuie să-i dăm acesteia un nume moral: unitatea. Dublul său imperfect e unirea. Adică o stare inferioară, căci ea doar alătură elemente pozitive pe care le poate armoniza, dar nu aboli. Unitatea îi este superioară în măsura în care distruge însăși memoria individualităților care o compun, făcând să apară în locul lor o zonă de absență unde totul devine din nou cu puțință, deschis incubării unei călduri cordiale: libertatea. Și Istoria ne dă multe asemenea exemple. S-au unit state, s-au armonizat rase. Dar o unitate nu a existat decât o singură dată: cea a Franței, iar în Franța – cea a Federațiilor din anii '90.

CHIMIA FRANȚEI. Federațiile sunt fapta cea mai însemnată a Revoluției („*cea mai frumoasă zi din viața mea*”, spune Michelet), deoarece reunirea Franței s-a înfăptuit atunci nu printr-o simplă alăturare de provincii (unire), ci printr-un adevărat fenomen de

coagulare chimică (unitate), care a distrus elementele alcătuitoare, lăsând în locul lor, pretutindeni, doar o căldură totală, doar aerul neted și cald al unei noi plenitudini: patria. Dar această operație chimică (să nu uităm totuși că La-voisier e încă foarte aproape de Michelet) a fost însoțită de o reacție: contrarevoluția religioasă, care a încercat să atace și sinteza federativă, ca o substanță disociatoare.

Însuși Tabloul Franței, prezentat de obicei ca un strămoș al geografiei, este în fapt expunerea unei experiențe de chimie: enumerarea provinciilor nu e atât descriere, cât un recensământ metodic al elementelor, al substanțelor necesare pentru elaborarea chimică a generalității franceze. De parcă ar fi lista aceea de la începutul unei rețete de bucătărie: luați puțină Champagne, puțină Picardie, puțină Normandie, Anjou și Beauce, învârtiți-le în jurul unui miez central, l'Île-de-France, adun ați-le pe toate în acest pol negativ și veți avea națiunea superlativă a Europei, Franța. Asta a făcut Michelet: după ce a numărat, descris, cântărit, judecat elementele, a stabilit principiul amestecării lor: datorită acestei polarități cu totul aparte, care a împrejmuț miezul negativ al Franței cu un brâu de trepte, deci de Franțe pozitive (incomplete, prin urmare), Franța nu e decât o acțiune chimică nesfârșită, ea nu există decât în acest vid întreținut prin însăși 1 dispunerea părților sale. Un privilegiu doar al Franței. Anglia și Germania, de pildă, sunt lipsite de polaritate: prima nu e decât o plenitudine dură, substanțială (iarba, oile, sângele, aurul englez), deci inaptă pentru chimia binefăcătoare a vidului; a doua nu e decât o masă fără viitor și fără istorie, fără margini și fără rotunjime (apa, nisipul, spiritul ghibelin, lipsit de puterea formatoare a Legii).

ACȚIUNEA. Iată deci cum la Michelet, omogenul e înzestrat cu un mijloc de fabricare foarte precis: amestecul. Tânărul Michelet moștenise două scheme: Istoria-Plantă (Herder) și Istoria-Spirală (Vico), iar odată cu *Introducere în Istoria Universală* (1831), le adaugă imaginea Istoriei-Sinteză. Chimia și transformismul care se nașteau atunci i-au oferit o imagine decisivă a acesteia, căci prin ea Michelet a putut să opteze pentru omogen ca act, și nu ca stare. O temă, cum se știe, întotdeauna ambiguă la Michelet, adică vitalistă și deopotrivă morală, atestă acest lucru: acțiunea. Această temă, benefică între toate și pe care Michelet a aplicat-o ca indice de valoare unor obiecte istorice privilegiate (Franța, secolul al XVIII-lea, Frederic cel Mare, Leibniz) nu e altceva decât – într-o formă moralizatoare – schema combinației

chimice a corpurilor sau a amestecului natural dintre specii. Figură de o mare noutate, deoarece imaginii unui univers colaționat și compus (Newton), i se substituie imaginea unui univers în creștere neîntrerupt păstrată, născându-se mereu. O nouă schemă, care menține continuitatea („*viața menține uno tenore*”) *, ia locul vechii ordini clasice.

— În italiană în orig. (nota trad.y

De fapt, Michelet n-a încetat să-l susțină pe Geoffroy Saint-Hilaire transformist, împotriva lui Cuvier fixist, pe Lavoisier chimist, împotriva lui Laplace matematician. Matematicile, salvate o vreme grație temei benefice a numărului de aur al gânditorilor-arhitecți italieni (Dante, Vico, Brunelleschi), au fost în cele din urmă privite cu acea suspiciune generală, îndreptată de obicei spre un univers „construit”, și nu „natural”. Michelet a făcut din Napoleon un (fals) matematician, discreditând astfel, unul prin celălalt, dintr-un singur foc, și tiranul, și știința sa, cea a „papilor” Laplace și Cuvier.

TRANSFORMISMUL: un puternic sprijin pentru omogenul lui Michelet. El a aplicat consecvent figura lamarckiană a acelei *scala viventium*, scara progresivă a ființelor, nu numai în cărțile de naturalist, ci chiar și în Istoria sa. Multe filosofii din acest secol, al XVIII-lea, inspiratorul lui Michelet, proiectau conturul unui univers extins, asemeni unui uriaș organism animal: Leibniz, erou micheletian („marmora are idei, de altfel extrem de confuze”), Bonnet și Robinet (ființele sunt înlănțuite, de la atom la heruvim) și în special gnosticii (Restif, Mesmer, Fabre d'Olivet, Lavater și Saint-Martin). Dar de fapt, Michelet nici nu putea să găsească un limbaj mai bun proiectului său de plenitudine, decât această desfășurare netedă a formelor, contopite, înaintând încet, din ecuație în ecuație, astfel încât termenul final să nu fie, la urma urmelor, decât un fel de metaforă a formei inițiale, să nu mai existe o diferență capitală între ființe și obiecte, între regnurile naturii și ideile morale.

MATERIA CALATOARE. Michelet a descris în primul rând toate stările intermediare ale materiei, savurând acele zone ambigue ale devenirii, când în locul silexului apare grâul, iar apoi Francezul care se hrănește cu el; când planta se continuă în animal, peștele în mamifer, lebăda în femeie (Leda Renașterii), Evreul în pietricele, țapul în profet (Moise al lui Michelangelo), când creierul unui copil nu e altceva decât o floare lăptoasă de camelie; când bărbatul însuși poate înlocui femeia

prin transhumanarea căsătoriei. Copacul nu trece oare dincolo de propriu-i ordin? Ba da: el geme, plânge, e năpădit de un vis vegetal. Până și piatra, materia cea mai încrâncenată, se transformă, ca o specie lamarckiană; pietrele sunt vii, după o veche expresie medievală (zidarul catedralelor era *magister de vivis lapiclibus*); sau ogiva, de pildă: la început o simplă deschizătură, ia formă de inimă, apoi de flacăra.

APA-PEȘTE. Dar descrierea acestor prefaceri e ca o mângâiere. Să treci de la apa mătăsoasă, vâscoasă, nici fluidă, nici încheată, la peștele străveziu născut parcă din ea e ca și cum ți-ai face mâna să alunece peste ceva neînnădit și te-ai întinde tu însuși pe acea netezime ideală. De aceea, în această nestatornicie a materiei, atât de desfătătoare pentru Michelet, o singură substanță e privilegiată: apa. Ea poate trece prin miile de stări intermediare ale materiei: limpedele, cristalinul, străveziul, lunecosul, gelatinosul, vâscosul, alburiul, colcăitorul, rotundul, elasticul – de la apă la om, orice dialectică devine cu puțință. Dar mai e ceva: prin forța sa de a lega, apa este și elementul mitic al fecundărilor, adică omogenul proiectat e un spațiu-durată, substanță și devenire, deopotrivă 2. Michelet a vorbit adesea despre lumea-Pește, pe care a asociat-o mereu lumii-Femeie. Aceste două lumi sunt pentru el lumile generației spontanee (în care credea cu tărie) și ale partenogenezei. Deci apa e arhetipul tuturor legăturilor, iar în acest caz, omogenul se răspândește, produce viață: pielea se naște din apă; de fapt, unul și același înveliș.

GOETHE-CÂINE. Nicio barieră de esență între ordinele naturii: mineralul e plantă, animalul poartă în el

1 Homocromia animalelor pelagice cu apa mării e un principiu darwinian.

2. În legătură cu forța genezică a Peștelui, a se vedea deja în Montesquieu, *Spiritul Legilor* (XXIII, 13).

visul omenescului. De pildă, animalele: „*Dar copiii pe care o zână rea nu-i lasă să crească și care nu și-au putut limpezi primul vis din leagăn?... Amara vrajă, în care făptura, prinsă-n lațul nedesăvârșit, e la cheremul celor din jur precum unul ce doarme*”. Elefantul, prin blândețea, prin bunătatea sa deosebită, e poate un străvechi brahma; chiar și meduza, de pe cea mai de jos treaptă a scării animale, nu e decât „*visul unui destin neîmplinit*”, iar Zemira, Mârza, cățelele sale, îl fac pe Michelet să-și aducă aminte cu groază și remușcare de prima sa

soție, Pauline. Dacă e cumva ea? Goethe ura mult câinii, de teamă ca monada să nu-i fie înghițită de ei.

STĂRI SUSPENDATE. În cele din urmă, această indecizie a materiei și a stărilor avea să absoarbă însuși corpul lui Michelet: migrenele și grețurile, leșinurile și amețelile predispun, de altfel, corpul spre dezmembrare. La Acqui, Michelet face o baie de nămol; corp și Pământ trec unul într-altul, iar el observă toate fazele acestei transsubstanțieri. Iată-l depersonalizat, una cu nisipul: între univers și el, nicio graniță. În cada de marmoră – sicriul său, cum îi spune – Michelet se scufundă, într-o contopire deplină, precum în mult visata corabie olandeză, închis ca într-un pântec. La Toulon – altă identitate, în zori văzând cum se naște ziua și, spre marea lui părere de rău, conturându-se tot mai ferm, Michelet simte că s-ar desprinde anevoie, dar cu câtă desfătare, din mrejele Noptii, rămânând suspendat în acest paradox ideal: aurora – esența însăși a tranzitoriului.

Tot astfel, științele epocii, Lavoisier și Geoffroy, apoi metempsihoză, vulgarizată de hinduiștii Burnouf și Anquetil, reluată de prietenii lui Michelet, Pierre Leroux și Jean Raynaud, în fine, psihologia unui Mâine de Biran, toate acestea îi sugerează mișcarea binefăcătoare a unui

1 Se va vedea mai încolo cât de malefică e tema „dormirii” la Michelet. Această teroare a „somnului” trebuie opusă acelei fascinații a umbrei, a nopții, a pleoapelor închise și brațelor ce se odihnesc, întâlnită la Proust și Valéry, de pildă.

univers desfășurat. Natura nu mai e catalog, ca la En-ciclopediști, ci un vast înveliș: luați între degete o fâșie de pânză și-o să înțelegeți imediat: lumea e netedă ca o mătase.

Și totuși, se mai pune o întrebare: ce se întâmplă cu acest omogen, trecut din planul Naturii în cel al Istoriei. Ce se întâmplă cu omogenul în timp?

ISTORIA PLANTA. Și în acest caz, tot științele Naturii ne dau un răspuns. Istoria dezvoltă „uno te-nore”, ca o plantă sau o specie, mișcarea ei e mai mult continuitate decât succesiune. Există însă, la drept vorbind, fapte istorice? Nu; istoria e mai curând o suită de identități, așa cum planta sau specia reprezintă durata unei aceleiași țesături. Am văzut, de altfel, că Michelet a străbătut Istoria ca un înotător în apă, iar Istoria l-a înconjurat ca un înveliș. Numai tabloul are, uneori, o funcție vizuală, deci logică: el se înfățișează. Tot restul

Istoriei e mers, adică existență musculară, percepere anevoioasă, deci plină de vigoare, a unei continuități.

NICIO CAUZALITATE. Caracterul vegetal al creșterii istorice exclude, în mod evident, cauzalitatea. Michelet nu are ce face cu o asemenea explicație care ar opune obiectele eterogene ca pe o cauză efectului său. I-ar fi trecut cuiva prin cap să spună că meduza e „cauza” balenei, ba chiar că sămânța e „cauza” florii? Nu, ele sunt pur și simplu două zone ale aceleiași întinderi. La fel, și în cazul obiectelor istoriei: unele nu sunt câtuși de puțin cauza celorlalte, ci doar momente diferite pe o aceeași tulpină.

Există desigur un anume tip de cauzalitate michele-tiană, dar ea e exilată cu prudență în regiunile incerte ale moralității. Ele sunt necesități de ordin moral, postulate pur și simplu psihologice, care au forța atribuită odinioară cauzelor mecanice. De pildă: generația spon – MICHELET I 83

tanee *trebuie* să existe, pentru că ar fi o impietate să nu crezi în ea; Grecia și homosexualitatea – ceva *cu neputință*! Grecia e numai lumină! *Nu se poate* ca Frederic cel Mare să fi fost pederast, întrucât avea „un suflet puternic și nervii de fier”; în Franța *nu trebuie* să existe familia, deoarece ea e specifică țărilor protestante.

ISTORIA-ECUAȚIE. E limpede că ne referim la o cauzalitate pur statică; în rest, Istoria nu înaintează prin cauze, ci prin egalități. De la țăranul Jacques la Jeanne d'Arc, succesiunea nu e de ordin cauzal, ci ecuațional. Jeanne nu e rezultatul unui anumit număr de date antecedente, ci, întâi de toate, o rețea de identități: e, în același timp, și Poporul, și Revoluția, aproape așa cum floarea „reprezintă” sămânța dintâi și viitorul fruct, sau cum balena e făptura pe jumătate Pește, jumătate Femeie. Tocmai de aceea, între Louis le Debonnaire, Robert le Pieux, Godefroy de Bouillon, Thomas Becket și Jeanne d'Arc nu există o progresie cauzală, ci ei reprezintă termenii unei ecuații: toți sunt slabi, toți sunt Crist, toți sunt Poporul 2.

EGALITĂȚI AMÂNATE. Bineînțeles, aceste egalități pot fi, mai mult sau mai puțin, întârziate. De exemplu, anumite trăsături specifice ale Revoluției se regăsesc într-un trecut foarte îndepărtat. Altele își dezvăluie nebănuite ramificații: în prima parte a evului mediu, până la Philippe le Bel, Regele Franței se identifică de altfel cu Poporul, printr-un al treilea termen al ecuației: Biserica. Dar oricâte ocoluri ar face, Istoria rămâne omogenă, iar pentru Michelet, lanțul de identități

care o alcătuiesc are o uriașă forță de combustie: familiaritatea.

1 Faguet remarcase foarte bine acest caracter inversat al cauzalității micheletiene (*Secolul al XIX-lea*, p. 363).

2 Hegel a condamnat această progresie prin identități, taxând-o drept tautologie. Fără să îl cunoască prea bine, Michelet nu-l putea tolera pe Hegel: îl discredita într-un fel propriu, legându-l de tema malefică a Fatalului și Mecanicului, adică a Morții uscate.

Deoarece Istoria nu e decât o întindere de obiecte identice, istoricul nu se pierde niciodată prin ea, îi *recunoaște* toate figurile atunci când ele i se înfățișează. Am văzut că Michelet a fost mai întâi surprins întâlnindu-l pe Jacques; i-a trebuit însă numai o clipă ca să recunoască în acest țaran frust însăși esența Poporului. Și așa cum fibra „explică” planta, cum celula „explică” animalul, tot astfel există o substanță fundamentală, comună tuturor peisajelor istorice: e ceea ce Michelet numește: *Evangelhia veșnică*. Dar ideea acestei Evanghelii veșnice nu e altceva decât transformismul Lamarckian aplicat creștinismului: Dreptatea stă la temelia tuturor momentelor istoriei – inclusiv a momentului creștin – iar, dacă ne gândim bine, istoria nu e decât șirul ecuațional al figurilor sale.

Într-un anume fel, perenitatea esenței morale așază Istoria micheletiană într-o zonă para-matematică: istoria înaintează mai mult prin transformări (în sensul dat de Condillac termenului), decât prin evoluții. Distincția are o importanță aparte în planul ideilor, nu însă și în cel al existenței. Căci Michelet optează pentru *mișcarea* continuității, nu pentru structura sa, de unde o ambiguitate intelectuală, nu însă și existențială.

VOINȚA DE A TRĂI. Dar aceste identități mai au nevoie și de aparența deplasării. Cum să treci de la figura Celui Drept la o alta? Cu atât mai mult, principiul motor va fi același pentru Natură și pentru Istorie. Vital pentru prima, moral pentru cealaltă, în ambele cazuri apare acea voință de a trăi. Meduza se îndreaptă spre o formă de animalitate mai evoluată, ca India primitivă, când presimțea și dorea Revoluția din '89.

Nu avem însă de-a face aici cu niciun naturalism al moralei: nu regnul natural îi imprimă moralei miș

1 „Scoțând Evangelhia dintr-un timp și un loc anume, val-râeenii propovăduiesc că ea se reînnoiește neîncetat, că întruparea lui Dumnezeu în om reîncepe mereu, fiindu-i patimă. Deci Evangelhia nu

datează din cutare an al epocii lui Tiberiu. Ea e de-a pururi: Evanghelia Veșnică”.

carea, dimpotrivă: Natura înaintează de la un regn la altul, urmând căile unei adevărate emancipări civice. Michelet nu naturalizează câtuși de puțin morala, ci moralizează Natura. Important e ca ele să se întâlnească și ca în univers nimic să nu rămână vreodată singur, fără dublul său. La urma urmelor, moralitatea micheletiană – adică tot ce ni se pare că decurge dintr-o retorică incertă – dă Istoriei o savuroasă onctuositate, mai mult chiar, esențială, deoarece Michelet, ca un parazit inteligent, își va implanta propriul organism tocmai în căldura acestei Istории închise, rotunde.

MITOLOGII *

Scriitorul în vacanță**

Gide citindu-l pe Bossuet în timp ce cobora pe fluviul Congo. Iată o imagine ce rezumă destul de bine idealul scriitorilor noștri „în vacanță”, fotografiați de *Figaro*: recreerea banală și, în același timp, prestigiul unei vocații pe care nimic n-o poate opri sau deteriora. Deci, un reportaj reușit, foarte eficace din punct de vedere sociologic și care ne dă, fără să trișeze, informații legate de ideea pe care burghezia noastră și-o face despre scriitorii săi.

Această burghezie, surprinsă și cucerită în primul rând de propria-i toleranță, atunci când recunoaște că și scriitorii sunt oameni, ce au și ei vacanță. „Vacanța” e un fapt social recent, și ar fi poate interesant să-i urmărim dezvoltarea mitologică. Eveniment școlar la început, ea a devenit, odată cu concediile plătite, un eveniment proletar sau, cel puțin, muncitoresc. Să afirmi că acest eveniment îi privește acum și pe scriitori, că specialiștii sufletului omenesc sunt și ei supuși aceluiași statut general al muncii contemporane, iată o modalitate de a-i convinge pe cititorii noștri burghezi că țin pasul cu timpul lor; e măgulitor să poți recunoaște nevoia unor prozaisme, să accepți realitățile moderne, în urma lecțiilor lui Siegfried și Fourastie.

Bineînțeles că această proletarizare a scriitorului nu este recunoscută decât cu zgârcenie, pentru ca apoi să poată fi mai ușor desființată. De-abia i s-a acordat un atribut social (iar vacanța e unul foarte plăcut), că omul de litere s-a și întors în empireul pe care-l împarte cu

— *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957. ** op. cit., pp. 30 – 33.

alți profesioniști ai vocației. Astfel că „firescul” în care ne eternizăm romancierii nu are alt rol decât să traducă sublima contradicție dintre o condiție prozaică, produsă, din păcate, de o epocă cu precădere materialistă, și statutul prestigios pe care societatea burgheză îl recunoaște, într-un elan de liberalism, oamenilor săi de spirit (evident, doar dacă aceștia nu-i sunt potrivnici). Dar admirabila originalitate a scriitorului provine din faptul că, în timpul faimoaselor sale vacanțe pe care le împarte fratern cu muncitorii și negustorii, el continuă cel puțin să producă, dacă nu chiar să muncească. Muncă falsă, dar și vacanță falsă. Unul își scrie amintirile, altul își corectează ciornele, un al treilea își pregătește viitoarea carte. Iar cel care nu face nimic, o mărturisește ca pe un comportament cu adevărat paradoxal, un gest de avangardă pe care doar o personalitate puternică își permite să le afișeze. Prin această ultimă fanfaronadă, înțelegem că e foarte „firesc” ca scriitorul să scrie mereu, în orice situație. Producția literară se asimilează unui soi de secreție involuntară, deci tabu, din moment ce e în afara determinismelor umane; sau, pentru a ne exprima cu mai multă noblețe, scriitorul este pradă unui zeu lăuntric ce vorbește mereu, fără să-i pese, tiranului, de vacanța mediumului său. Scriitorii sunt în vacanță, în timp ce Muza lor veghează și zămislește fără preget.

Această logoree mai are un avantaj: caracterul său imperativ o face să treacă în mod natural drept însăși esența scriitorului. El sfârșește prin a accepta că are și o existență umană, o veche căscioară la țară, o familie, niște pantaloni scurți și o nepoțică, dar, pe când ceilalți muncitori își schimbă esența și nu rămân, pe plajă, decât simpli turiști, scriitorul își poartă peste tot natura de scriitor; în vacanță – semnul umanității sale este evident; dar zeul rămâne și, asemeni regelui Ludovic al XIV-lea, el este scriitor și pe „tron”. Astfel, printre lucrările omului, funcția literatului ne duce cu gândul la ambrozie și pâine: o substanță miraculoasă, eternă, ce acceptă o formă socială doar pentru a fi mai ușor surprinsă în prestigioasă sa diferență. Toate acestea ne trimit cu gândul la aceeași imagine a scriitorului supraom, un fel de ființă diferențială pe care societatea o expune pentru a profita mai cu folos de pe urma singularității factice cu care-l onorează.

Imaginea plină de bonomie a „scriitorului în vacanță” nu este, deci, decât o vicleană mistificare în plus, una din cele folosite de societate pentru a-și aservi scriitorii; nimic nu periclitează mai mult

singularitatea unei „vocații” decât contrazicerea ei – și nu, negarea, bineînțeles – de către prozaismul încarnării sale; iată un vechi truc al tuturor hagiografiilor. Și astfel, mitul „vacanței literare” ia amploare, depășind cu mult anotimpul estival: jurnalistica de azi se străduiește tot mai mult, prin tehnicile sale, să ne ofere un spectacol prozaic al scriitorului. Am greși însă dacă am vedea aici un efort de demistifi-care. Dimpotrivă. Bineînțeles că pot fi emoționat, și chiar flatat, dacă eu, simplu cititor, particip, grație confidențelor, la viața de zi cu zi a unei rase selecționate prin geniu. Plin de încântare, voi savura această umanitate fraternă, aflând din ziare cum cutare mare scriitor poartă pijamale albastre, sau cum unui tânăr romancier îi plac „fetele frumoase, brânza grasă de Savoia și mierea de levănțică”. Rezultatul operației va fi că, dimpotrivă, scriitorul respectiv devine pentru mine o vedetă și mai mare, desprinzându-se și mai mult de acest pământ pentru un lăcaș celest, unde pijamalele și brânza nu îl vor împiedica defel să-și facă auzită nobila rostire demiur-gică.

Înzestrându-l în mod public pe scriitor cu o existență în carne și oase, dezvăluind că îi plac vinul alb și biftecul în sânge, produsele artei sale îmi vor părea și mai miraculoase, de esență încă mai divină. Amănuntele vieții lui zilnice nu-mi fac, nici pe departe, mai clară sau mai apropiată, natura inspirației sale; dimpotrivă, prin asemenea confidențe, scriitorul accentuează întreaga singularitate mitică a propriei condiții. Căci nu-mi rămâne decât să pun pe seama unei categorii supraumane existența unor ființe suficient de cuprinzătoare pentru a purta pijamale albastre și a se manifesta, în același timp, drept conștiință universală, sau pentru a-și exprima gustul pentru brânza grasă cu aceeași voce cu care își anunță viitoarea Fenomenologie a Eului. Spectaculoasa alianță dintre atâta noblețe și atâta futilitate înseamnă că mai credem în contradicție. Miraculoasă în totalitate, ca și în fiecare din termenii săi, această contradicție și-ar pierde bineînțeles întregul interes într-o lume în care munca scriitorului ar fi desacralizată până-ntr-atât încât să pară la fel de naturală ca funcțiile sale vestimentare sau gustative.

Critica mută și oarbă *

Criticii (literari sau dramatici) folosesc deseori două argumente destul de ciudate. Primul decretează brusc obiectul criticii inefabil și, în consecință, critica inutilă. Prin celălalt, ce apare și el periodic, ei se declară prea nătângi, prea mărginiți pentru a înțelege o lucrare

reputată filosofică; astfel o piesă de Henri Lefebvre despre Kierkegaard a provocat la cei mai buni critici ai noștri (și nu vorbesc despre redușii declarați), o simulată panică neghioabă (ce urmărirea, evident, discreditarea lui Lefebvre prin izolarea în ridicolul purei celebrități).

De ce, oare, critica își proclamă, periodic, neputința sau incapacitatea de a înțelege? Cu siguranță, nu din modestie; căci, nu e ceva mai comod decât să mărturisești că nu înțelegi nimic din existențialism, sau, dimpotrivă, ironic și, deci, plin de siguranță, să mărturisești rușinat că nu ai avut șansa să fi fost inițiat în filosofia Extraordinarului, sau să pledezi, cu un ton milităresc, în favoarea inefabilului poetic.

Toate astea înseamnă, la urma urmei, că te crezi destul de inteligent pentru ca, mărturisind că nu înțelegi ceva, să pui sub semnul întrebării claritatea autorului, și

** op cât, pp. 36 – 37.*

nu limpezimea propriei minți; mimând astfel nerozia, faci publicul să protesteze mai ușor și îl atragi, în interesul tău, dintr-o complicitate a neputinței într-o complicitate a inteligenței. E binecunoscută manevra din saloanele Verdurin: „Eu, care prin meserie sunt inteligent, nu înțeleg nimic; or, nici voi nu înțelegeți nimic; deci sunteți la fel de inteligenți ca mine”.

Adevăratul chip al acestor profesii temporare de incultură este vechiul mit obscurantist ce spune că ideea e nocivă, dacă „bunul simț” și „sentimentul” nu o controlează; Cunoașterea e Răul, fructe ale aceluiași pom: cultura e permisă doar dacă-și recunoaște periodic vanitatea scopurilor și limitele puterii (de reținut, pe această temă și ideile lui Graham Green despre psihologi și psihiatri); cultura ideală ar fi doar o blinda efuziune retorică, o artă a cuvintelor pentru a exprima trecătoarea înduioșare a sufletului. Bătrânul cuplu romantic al inimii și minții nu există, însă, decât în reprezentările de origine incertă, poate gnostică, în acele filosofii narcotizante care, în final, au sprijinit întotdeauna regimurile dure ce se debarasează de intelectuali, însărcinați să se ocupe puțin de emoție și inefabil. În realitate, orice rezervă cu privire la cultură reprezintă o poziție teroristă. Să faci meseria de critic și să proclami sus și tare că nu înțelegi nimic din existențialism sau marxism (căci, printr-o coincidență supărătoare, tocmai aceste filosofii sunt recunoscute de neînțeles) înseamnă să-ți

ridici orbirea sau mutismul la rangul de lege universală de percepție, înseamnă să scoți din lume marxismul și existențialismul: „Eu nu înțeleg, deci voi sunteți cretini”.

Dar, dacă, într-o operă, te temi atât de mult de temeiurile ei filosofice, sau le disprețuiești până-ntr-atât, și dacă-ți reclami cu atâta putere dreptul de a nu înțelege nimic și de a nu vorbi despre ea, de ce să te mai faci critic? Să înțelegi, să lămurești e totuși meseria ta. Bineînțeles că poți judeca filosofia în numele bunului simț; necazul e că, dacă „bunul simț” și sentimentul nu înțeleg nimic din filosofie, în schimb, filosofia le înțelege foarte bine. Nu îi explici pe filosofi, dar ei te explică de minune. Nu vrei să înțelegi piesa marxistului Lefe-bvre, dar fii sigur că marxistul Lefebvre îți înțelege perfect lipsa de înțelegere și, mai ales (căci te cred mai degrabă viclean decât incult), dulcea mărturisire „inofensivă” cu care o proclami.

Nautilus și Corabia beată *

Opera lui Jules Verne (al cărui semicentenar l-am sărbătorit recent) ar fi un obiect potrivit pentru o critică de structură: e o operă cu teme; Verne a construit un fel de cosmogonie închisă asupra ei înseși, cu propriile sale categorii, cu timpul, spațiul, plenitudinea sa, și până și principiul său existențial.

Cred că acest principiu este mișcarea continuă de închidere. Imaginarea călătoriei corespunde, de fapt, la Verne cu o explorare a spațiului închis, iar acordul dintre autor și vârsta copilăriei nu vine dintr-o banală mistică a aventurii ci, dimpotrivă, din fericirea comună a finitului, pe care o regăsim în pasiunea copiilor pentru colibe și corturi: să te închizi și să te așezi confortabil – iată visul existențial al copiilor și, deopotrivă, al lui Verne. Arhetipul acestui vis este romanul acela perfect: *Insula misterioasă* în care bărbatul-copil reinventează lumea, o umple, o închide, se închide în ea și încununează acest efort enciclopedic prin imaginea burgheză a căpătuiei: papucii, pipa și focul în sobă, în timp ce afară, furtuna, adică infinitul, se dezlanțuie inutil.

Verne a fost un maniac al plenitudinii: el termina mereu lumea și o umplea, până devenea ca un ou; gestul său e al unui enciclopedist din secolul al XVIII-lea sau al unui pictor olandez: lumea e finită, plină de obiecte numărabile și învecinate. Singura sarcină a artistului

* op. cit., pp. 80 – 82.

este de a întocmi cataloage, inventare, de a înlătura col-ți

soarele goale, umplându-le, rânduri-rânduri, cu plăsmuirile și uneltele omului. Verne aparține laturii progresiste a burgheziei: opera sa proclamă că nimic nu-i poate scăpa omului, că lumea, chiar și cea mai îndepărtată, e ca un obiect în palma sa, și că, la urma urmei, proprietatea nu e decât un moment dialectic în aservirea generală a Naturii. Verne nu a încercat defel să deschidă lumea pe căile romantice ale evaziunii sau ale planurilor mistice de infinituri; el a căutat mereu să o îngusteze, să o populeze, să o reducă la un spațiu cunoscut și închis, în care omul va locui, apoi, în largul său: lumea găsește tot ce-i trebuie în ea, nu are nevoie de nimeni pentru a exista, doar de om.

În afara numeroaselor idei pentru știință, Verne a inventat un excelent mijloc romanesc pentru a da măreție acestei continue stăpâniri a lumii: rezolvarea spațiului prin timp, suprapunerea continuă a acestor două categorii, riscându-le pe o aruncătură de zar sau pe un gest nebunesc, întotdeauna izbutite. Și peripețiile au rostul să imprime lumii un fel de stare elastică, să îndepărteze, apoi să apropie marginile, să se joace sprintene cu distanțele cosmice și, într-un fel răutăcios, să pună la încercare puterea omului în spații și timpuri. Iar pe această planetă consumată triumfal de eroul vernian, un fel de Anteu burghez cu nopți nevinovate și „tămăduitoare”, apare deseori figura unui desperado, pradă re-mușcării sau spleenului, vestigiul al unei vârste romantice trecute, și care subliniază prin contrast sănătatea adevăraților proprietari ai lumii, a căror unică grijă este de a se adapta cât se poate de perfect unor situații devenite complexe, dar nu din motive metafizice sau morale ci, pur și simplu, din cine știe ce picant capriciu al geografiei.

Gestul profund al lui Jules Verne este, deci, incontestabil, luarea în stăpânire. Imaginea corăbiei, atât de importantă în mitologia lui Verne, nu vine s-o contrazică ci, dimpotrivă: corabia poate fi simbolul plecării, dar este, mult mai profund, semnul închiderii. Plăcerea de a fi pe vas înseamnă întotdeauna bucuria de a te închide perfect, de a lua în stăpânire un număr cât se poate de mare de obiecte, de a dispune de un spațiu absolut finit. Să iubești navele înseamnă să iubești o casă nemaivăzută, mereu închisă – și nicidecum marile plecări nedesluite: vasul e un spațiu de locuit, înainte de a fi un mijloc de transport. Or, toate navele lui Jules Verne sunt niște „intimități” perfecte, iar vastitatea periplului sporește încă și mai mult bucuria trăită în spațiul lor închis, perfecțiunea căldurii umane dinlăuntrul lor. *Nautilus* este, în

această privință, peștera fermecată; desfătarea izolării atinge paroxismul atunci când, din mijlocul acestei interiorități fără fisură, poți vedea, printr-o imensă fereastră, nedeslușirea apelor din afară, și poți înțelege astfel, dintr-odată, intimitatea prin contrarul său.

Mulțimea corăbiilor de legendă sau ficțiune sunt, în această privință, precum *Nautilus*, tema unei izolări prețuite, pentru că în clipa când nava devine spațiu de locuit, omul își și pregătește desfătarea într-un univers rotund și neted, peste care o întreagă morală nautică îl face deopotrivă zeu, stăpân și proprietar (*singur stăpân la bord* etc). În această mitologie a navigației, există doar un mijloc de a exorciza natura posesivă a omului asupra vasului: să suprimi omul, și să lași corabia singură: atunci, aceasta nu va mai fi încăpere, spațiu de locuit, obiect posedat; va deveni ochi călător, căutător prin infinituri: mereu gata de plecare. Obiectul cu adevărat contrar lui *Nautilus* de Verne este *Corabia beată* a lui Rim-baud, corabia ce spune „eu” și, eliberată de concavitate, îl ajută pe om să treacă de la o psihanaliză a cavernei la o veritabilă poetică a explorării.

Mitul, astăzi * (fragmente)

Ce este mitul, astăzi? Voi da pe loc un prim răspuns foarte simplu, în acord perfect cu etimologia: *mitul este o rostire* 1.

Mitul este o rostire

Nu orice rostire, bineînțeles. Pentru a deveni mit, limbajul are nevoie, așa cum vom vedea imediat, de condiții speciale. Dar trebuie să afirmăm răspicat, încă de la început, că mitul este un sistem de comunicare, un mesaj. Înțelegem astfel că mitul nu poate fi un obiect, un concept sau o idee; el este un mod de semnificare, o formă căreia i se vor stabili, într-o altă etapă, limitele istorice și condițiile de folosire, după cum va trebui să se reinvestească, în această formă, societatea; dar mai întâi va trebui să o descriem ca formă.

Observăm, deci, că ar fi complet iluzorie încercarea de a opera o discriminare substanțială între obiectele mitice; deoarece mitul este o rostire, tot ceea ce e de domeniul discursului poate fi mit. El nu se definește prin obiectul mesajului său, ci prin felul în care îl proferează: mitul are limite formale, dar niciodată substanțiale. Deci, orice poate fi mit? Cred că da, din moment ce universul este infinit de sugestiv. Toate obiectele lumii pot trece de la o existență închisă, mută, la o stare orală, ce permite societății să și le însușească, căci nicio lege, fie ea naturală sau nu, nu interzice să se vorbească despre lucruri. Un copac

este un copac. Bineînțeles. Dar atunci când e rostit de Minou Drouet, devine deja altceva: un copac împodobit, adaptat unui anumit consum, încărcat de complezențe literare, revolte, imagini, pe scurt, de o *întrebuințare* socială ce se adaugă purității materiei.

* op. cit., pp. 193 – 247.

1 Mi se vor obiecta mii de sensuri ale cuvântului *mit*. Dar eu am încercat să definesc lucruri, nu cuvinte.

Evident, nu se poate spune totul dintr-odată; unele obiecte cad pradă rostirii mitice pentru un scurt moment, apoi dispar; altele, luându-le locul, devin mit. Dar există, oare, obiecte *fatalmente* sugestive, așa cum credea Baudelaire despre Femeie? Cu siguranță, nu. Putem considera că există mituri foarte vechi, dar nu eterne, căci doar istoria umanității, ce convertește realul în vorbire – și numai ea – răspunde de viața și moartea limbajului mitic. Mai mult sau mai puțin îndepărtată, mitologia nu se poate întemeia decât istoricește, deoarece mitul este o rostire decisă de istorie: el nu ar putea apărea din „natura” lucrurilor.

Această rostire este un mesaj și, deci, nu este, în mod obligatoriu, orală; poate fi alcătuită din scrieri sau reprezentări: discursul scris, dar și fotografia, filmul, reportajul, sportul, spectacolele, publicitatea, toate pot deveni suportul rostirii mitice. Nici obiectul, nici materia nu definesc mitul, căci orice materie poate fi înzestrată, în mod arbitrar, cu o semnificație: și săgeata trimisă pentru a semnifica o provocare este o rostire. Este clar că la nivelul percepției, imaginea și scrierea, de exemplu, nu solicită același tip de conștiință; și apoi, chiar în cadrul imaginii, există mai multe moduri de lectură: o schemă se pretează mai bine semnificării decât un desen, o imitație decât un original, sau o caricatură decât un portret. Dar tocmai că aici nu e vorba despre un mod teoretic de reprezentare, ci despre această imagine, găsită pentru *această* semnificație; și doar pentru că presupun o conștiință semnificantă, toate aceste materiale ale mitului, fie că sunt reprezentative sau grafice, ne dau posibilitatea să formulăm judecăți asupra lor fără să ținem seama de materia alcătuitoare. Ea nu este fără importanță: imaginea este, bineînțeles, mai imperativă decât scrierea, impunând semnificația dintr-odată, fără o analiză prealabilă, fără dispersare. Dar aceasta nu e o diferență constitutivă.

Imaginea devine scriere din momentul în care este semnificativă: asemeni scrierii, ea reclamă un *lexis*.

Deci, prin *limbaj, discurs, rostire* etc. vom înțelege, de acum înainte, orice unitate sau sinteză semnificativă, fie ea verbală sau vizuală; o fotografie sau un articol de ziar vor fi pentru noi, în aceeași” măsură, rostire; chiar și obiectele, dacă semnifică ceva, vor deveni rostire. Acest mod generic de a concepe limbajul este justificat de însăși istoria scrierilor: cu mult înainte de inventarea alfabetului nostru, obiecte de genul kipu încă sau desenele-picto-grame erau rostiri curente. Ceea ce nu înseamnă că rostirea mitică trebuie tratată la fel ca limba: la drept vorbind, mitul este de domeniul unei științe generale mai largi decât lingvistica, și anume: *semiologia*.

Mitul ca sistem semiologic

Ca studiu al unei rostiri, mitologia nu este, într-adevăr, decât un fragment al acestei vaste științe a semnelor pe care a postulat-o Saussure acum vreo patruzeci de ani sub numele de *semiologie*. Ea nu s-a constituit încă. Cu toate acestea, începând chiar cu Saussure, și uneori independent de el, un întreg domeniu al cercetării contemporane revine mereu la problema semnificației; psihanaliza, structuralismul, psihologia eidetică, unele noi tentative ale criticii literare după modelul dat de Bachelard, toate vor să studieze faptul doar în măsura în care semnifică. Or, postulând o semnificație, înseamnă că recurgi la semiologie. Nu vreau să spun astfel că semiologia ar da în mod egal socoteală de toate aceste cercetări: ele au conținuturi diferite. Dar și un statut comun, ca științe ale valorilor; ele nu se mulțumesc să întâlnească faptul, ci îl definesc și îl explorează ca pe ceva *cu-valoare de*.

* din gr. *lexis* – „enunț”; azi, în logică, cu sensul de enunț considerat independent de adevărul său (cf. *Petit Robert*) (nota trad.).

Serm ologia este o știință a formelor, deoarece studiază semnificațiile independent de conținutul lor. Aș vrea să spun câteva cuvinte în legătură cu necesitatea și limitele unei asemenea științe formale. Necesitatea este cea a oricărui limbaj exact. Jdanov îl lua în derâdere pe filosoful Alexandrov ce vorbea despre „structura sferică a planetei noastre”. „Până acum, a spus Jdanov, credeam că doar forma poate fi sferică”. Jdanov avea dreptate: nu putem vorbi despre structuri în termeni de formă, și invers. Se prea poate ca pe planul „vieții” să nu existe decât o totalitate indistinctă de structuri și forme. Dar știința nu are ce face cu inefabilul; ea trebuie să vorbească „viața”, dacă vrea să o transforme. Împotriva unui anume don-quijotism al

sintezei – de altfel, din păcate, și acesta platonice – orice critică trebuie să accepte asceza, artifiiciul analizei, iar în cadrul ei, să-și găsească metodele și limbajele. Dacă ar fi fost mai puțin terorizată de spectrul „formalismului”, critica istorică ar fi ajuns, poate, mai puțin sterilă; ar fi înțeles că studiul specific al formelor nu contravine cu nimic principiilor necesare ale totalității și Istoriei. Dimpotrivă: cu cât un sistem este mai definit în formele sale, ca specificitate, cu atât este mai supus criticii istorice. Parodiind o vorbă cunoscută, voi spune că formalismul, dacă este ne semnificativ, îndepărtează de Istorie, în schimb, dacă apare în exces, conduce tocmai la ea. Există exemplu mai bun de critică totală decât descrierea formală și istorică, semiologică și ideologică, deopotrivă, făcută sfințeniei în *Saint-Genet* de Sartre? Periculos ar fi, dimpotrivă, să consideri formele drept obiecte ambigue, jumătate-forme, jumătate-substanțe, să înzestrez forma unei substanțe cu o formă, așa cum a făcut-o, spre exemplu, realismul jdanovian. Situată în limitele sale, semiologia nu este o capcană metafizică, ci o știință printre altele, necesară, dar nu suficientă. Important este să se înțeleagă că unitatea unei explicații nu poate consta din amputarea vreuneia din abordările sale, ci, așa cum arăta Engels, coordonarea dialectică a științelor specializate ce sunt implicate aici. Același lucru se poate spune despre mitologie: ea face parte din semiologie, ca știință formală și, deopotrivă, din ideologie, ca știință istorică; ea studiază deile-în-i ormă.

Voi aminti, deci, că orice semiologie postulează un raport între doi termeni: un semnificant și un semnificat. Acest raport leagă obiecte de ordin diferit; de aceea el este o echivalență, și nu o egalitate. Spre deosebire de limbajul comun care îmi spune, pur și simplu, că semnificantul *exprimă* semnificatul, în orice sistem semiologic avem de-a face – și acesta e un punct foarte important – nu cu doi, ci cu trei termeni diferiți. Nu percep un termen după altul, ci legătura care îi unește; avem deci semnificantul, semnificatul și semnul, adică totalitatea asociativă a primilor doi termeni. Dacă iau un buchet de trandafiri, îl fac *să-mi semnifice* pasiunea. Nu am, oare, aici, decât tin semnificant și un semnificat, trandafirii și pasiunea? Nici măcar atât; la drept vorbind, nu am decât niște trandafiri „pasionalizați”. În timp ce, pe planul analizei, am trei termeni, căci acești trandafiri încărcăți de pasiune se pot descompune perfect în trandafirii și pasiunea ce existau și înainte de a se uni pentru a forma cel de-al treilea obiect: semnul. Și

este adevărat că, tot așa cum în planul. trăitului nu pot despărți trandafirii de mesajul lor, tot așa, în planul analizei, nu pot confunda trandafirii ca semnificant și trandafirii ca semn; semnificantul este vid, în timp ce semnul e plin, el este un sens. Să mai iau și alt exemplu; de pildă, o pietricică neagră; pot s-o fac să semnifice în multe feluri: nu e decât un semnificant; în momentul în care, însă, o împovărez cu un semnificat definitiv (de exemplu, condamnarea la moarte într-un vot anonim), fac din ea un semn. Există, bineînțeles, între

1 Dezvoltarea publicității, a marii prese, a radioului sau ilustrației, fără a mai vorbi de șirul nesfârșit al riturilor comunicative (rituri ale aparenței sociale) fac mai urgentă ca oricând constituirea unei științe semiologice. Câte spații, cu adevărat *nesemnificante*, parcurgem într-o singură zi? Prea puține, uneori niciunul. Sunt aici, în fața mării: ea nu poartă, cu siguranță, niciun mesaj. Dar pe plajă, ce material semiologic! Steaguri, slogane, panouri, haine, chiar și o anume nuanță cafenie – tot atâtea mesaje pentru mine.

semnificant, semnificat și semn, implicații funcționale atât de strânse (ca de la parte la întreg), încât analiza poate părea inutilă; vom vedea, însă, mai departe, că această distincție are o importanță capitală pentru studierea mitului ca schemă semiologică.

E limpede că acești trei termeni sunt pur formali și că pot avea conținuturi diferite. Să luăm câteva exemple. Pentru Saussure, care a analizat un sistem semiologic particular, dar exemplar din punct de vedere metodologic – limba, semnificatul este conceptul, semnificantul – imaginea acustică (de ordin psihic), iar raportul dintre concept și imagine – semnul (cuvântul, de pildă) sau entitatea concretă 1. Pentru Freud, așa cum se știe, psihicul este un strat dens de echivalențe, acele *cu-valoare* de Unul din termeni (evit să-i dau vreo întâietate) este constituit din sensul manifest al comportamentului, celălalt, din sensul său latent sau sens propriu (de pildă, substratul visului); cel de-al treilea reprezintă și aici o corelare a primilor doi: visul însuși; în totalitatea sa, actul ratat sau nevroza – niște compromisuri, economii operate prin joncțiunea dintre o formă (primul termen) și o funcție intențională (al doilea termen). Înțelegem acum cât este de necesar să deosebim semnul de semnificant; visul nu este pentru Freud nici datul manifest, nici conținutul său latent, ci legătura funcțională a celor doi termeni. În fine, în critica sartriană (mă voi opri la aceste trei exemple cunoscute), semnificatul este constituit de criza originară a subiectului

(despărțirea de mamă, la Baudelaire, numirea furtului, la Genet); semnificatul este Literatura ca discurs; iar raportul dintre criză și discurs definește opera, adică o semnificație. Această schemă tridimensională, oricât de constantă este în forma sa, nu se realizează, bineînțeles, în același mod; deci, vom repeta fără încetare că, semiologia poate avea o unitate doar la nivelul formelor, și nu al conținuturilor; domeniul său este limitat; ea se

1 Noțiunea de *cuvânt* (*moț*) este una dintre cele mai controversate în lingvistică. O folosesc aici pentru simplificare.

referă la un limbaj și cunoaște o singură operație: lectura sau descifrarea.

La nivelul mitului, regăsim aceeași schemă tridimensională: semnificantul, semnificatul și semnul. Dar mitul e un sistem particular prin aceea că se construiește plecând de la un lanț semiologic ce exista înaintea sa: este, deci, *un sistem semiologic secund*. Ceea ce în primul sistem este semn (adică, totalitatea asociativă dintre un concept și o imagine) devine, în cel de-al doilea, simplu semnificant. Trebuie să amintim aici că materialul rostirii mitice (limba propriu-zisă, fotografia, pictura, afișul, ritualul, obiectul etc.) e foarte felurit la început; de îndată, însă, ce este preluat de mit, acest material se reduce la o pură funcție semnificantă; pentru mit, e vorba despre una și aceeași materie primă, unitară, datorată statutului comun de limbaj. Grafie literală sau picturală, pentru mit doar o totalitate de semne, un semn global, termenul final al unui prim lanț semiologic. Și tocmai el va deveni primul termen sau termenul parțial al sistemului lărgit pe care îl construiește. E ca și cum mitul ar decala cu o treaptă sistemul formal al primelor semnificații. Această translație este capitală pentru analiza mitului; de aceea, o voi reprezenta după cum urmează, ținând seama de faptul că spațializarea schemei nu este aici bineînțeles, decât o simplă metaforă:

Limbă

MIT

Așa cum vedem, există în mit două sisteme semiologice, unul descentrat față de celălalt: un sistem lingvistic – limba (sau modurile de reprezentare asimilate acesteia), pe care îl voi numi *limbaj obiect*, deoarece mitul îl folosește pentru a-și construi propriul sistem; și mitul

1.	semnificant	1.2.
	semnificat	
3.	semn	I.
	SEMNFICANT	II.
		SEMNFICAT
III.		SEM

propriu-zis, pe care îl voi numi metalimbaj, fiind o a doua limbă în care se vorbește despre prima. Atunci când analizează un metalimbaj, semiologul nu mai este interesat de alcătuirea limbajului-obiect, nu mai trebuie să țină seama de detaliul schemei lingvistice; se va opri doar la termenul total sau semnul global, și numai dacă acesta poate deveni mit. Iată de ce scrierea și imaginea sunt, pe bună dreptate, tratate de semiolog în același fel; îl interesează doar faptul că ambele sunt *semne* și că ajung astfel în pragul mitului înzestrate cu aceeași funcție semnificantă; ele sunt deopotrivă, un limbaj-obiect.

Ar fi momentul să dau unul sau două exemple de rostire mitică. Primul va fi preluat dintr-o remarcă a lui Valéry *: sunt elev în clasa a cincea într-un liceu francez; deschid gramatica latină și citesc o frază, din Esop sau Fedru: *quia ego nominor le-o*. Mă opresc și reflectez: există o ambiguitate în această propoziție. Pe de-o parte, cuvintele au aici un sens simplu: *căci eu mă numesc leu*. Pe de alta, fraza asta este cu siguranță aici pentru a-mi semnifica altceva; în măsura în care mi se adresează mie, elev de-a cincea, îmi spune cu claritate altceva: sunt un exemplu de gramatică menit să illustreze regula de acord a atributului. Ba chiar trebuie să recunosc că fraza nu îmi *semnifică* defel sensul său, nu o interesează să-mi vorbească despre leu sau despre cum se numește el; semnificația sa veritabilă și ultimă e alta: să se impună în fața mea ca prezență a unui anumit acord al atributului. Trag concluzia că mă aflu în fața unui sistem semiologic particular, devenit mai mare, deoarece este extensiv limbii: există, bineînțeles, un semnificant, dar acesta este format la rândul său dintr-o totalitate de semne, fiind ei singur un prim sistem semiologic (*mă numesc leu*). Mai departe, schema formală se desfășoară corect: există un semnificat (*sunt un exemplu de gramatică*), precum și o semnificație globală, nimic altceva decât corelarea semni

ficantului cu semnificatul; căci nici numirea leului, nici exemplul de gramatică nu îmi sunt date separat.

Și iată un alt exemplu: sunt la frizer și mi se dă să răsfoiesc un număr din *Paris-Match*. Pe copertă, un negru tânăr, îmbrăcat în uniforma franceză, dă salutul militar, cu ochii în sus, ațintiți, fără îndoială, pe o cută a drapelului tricolor. Aceasta e *sensul* imaginii. Dar, din naivitate sau, poate, nu, înțeleg imediat ce vrea să semnifice ea pentru mine: că Franța este un mare Imperiu, că toți fiii ei, fără deosebire de culoare, servesc fidel sub drapelul său, și că nu există un răspuns mai bun pentru detractorii unui pretins colonialism decât zelul acestui negru de a-și servi pretenșii opresori. Iată-mă, deci, din nou, în fața unui sistem semiologic mărit: un semnificant, alcătuit el însuși, deja, dintr-un sistem prealabil (*un soldat negru dând salutul militar francez*); un semnificat (*aici un amestec intenționat de francitate și militarism*); și, în sfârșit, o *prezență* a semnificatului prin semnificant.

Înainte de a trece la analiza fiecărui termen al sistemului mitic, trebuie să cădem de acord cu privire la terminologie. Știm acum că semnificantul poate fi considerat, în cadrul mitului, din două direcții: ca termen final al sistemului lingvistic sau ca termen inițial al sistemului mitic; deci, sunt necesare două nume: pe planul limbii, deci ca termen final al primului sistem, voi numi semnificantul: *sens* (*mă numesc leu, un negru dă. șalului militar francez*); pe planul mitului, îl voi numi: *formă*. Semnificatul nu poate da naștere la ambiguități: îi vom lăsa numele de *concept*. Cel de-al treilea termen este corelația primilor doi; în sistemul limbii, este *semnul*; dar nu îl putem relua fără riscuri în cadrul mitului, deoarece aici (*și aceasta e principala sa particularitate*), semnificantul este deja alcătuit din *semnele* limbii. Voi folosi deci pentru cel de-al treilea termen al mitului cuvântul *semnificație*, denumire cu atât mai justificată cu cât mitul are efectiv o dublă funcție: el desemnează și notifică, face înțeles și impune.

Lectura și descifrarea mitului

Cum este receptat mitul? Vom aminti aici, încă o dată, duplicitatea semnificantului său, *sens* și *formă*, deopotrivă. După cum îmi reglez atenția asupra unuia, altuia sau amândurora, în același timp, voi realiza trei tipuri diferite de lectură 1.

1. Dacă reglajul este pe un semnificant vid, conceptul va umple fără ambiguitate forma mitului, și voi avea un sistem simplu, în care

semnificația redevine literală: negrul ce salută e un *exemplu* al imperialității franceze, *simbolul* ei. Acesta este, de pildă, reglajul producătorului de mit, redactorului de presă ce pleacă de la un concept și îi caută o formă 2.

2. Dacă, dimpotrivă, îmi reglez privirea pe un semnificant plin, și deosebesc clar în el sensul de formă, precum și deformarea lor reciprocă, distrug, de fapt, semnificația mitului și îl percep ca o impostură: negrul ce salută devine *alibiul* imperialității franceze. Acest reglaj e specific mitologului: el descifrează mitul, percepe o deformare.

3. În sfârșit, dacă reglajul țintește semnificantul mitului în totalitatea sa indestructibilă de sens și formă, voi avea o semnificație ambiguă, deoarece răspund mecanismului constitutiv al mitului, dinamicii sale proprii, devenind cititorul acestuia; negrul ce salută nu mai este nici exemplu, nici simbol și, cu atât mai puțin, alibi: el este însăși *prezența* imperialității franceze.

Primele două reglaje sunt statice, analitice; ele distrug mitul, fie că îi afișează intenția, fie că o demască: unul este tinde, celălalt, demistificator. Cel de-al treilea este dinamic, el consumă mitul respectându-i întru totul

1 Libertatea reglajului nu este problema semiologiei: ea depinde de situația concretă a subiectului.

2 Percepem denumirea îeului ca un pur *exemplu* de gramatică latină, deoarece, *ca persoane adulte*, avem o atitudine creatoare față de el. Voi mai reveni asupra valorii contextului în «. ceasta schemă mitică.

structura: cititorul trăiește mitul ca pe o poveste adevărată și, în același timp, ireală.

Dacă vrem să introducem schema mitică într-o istorie generală, să explicăm felul în care răspunde interesului unei societăți date, pe scurt, să trecem de la semiologie la ideologie, va trebui, bineînțeles, să ne situăm la nivelul celui de-al treilea reglaj: doar cititorul de mituri îi va dezvălui funcția esențială. Cum receptează el, *astăzi*, mitul? Dacă receptarea este inocentă, care mai e interesul de a i-l propune? Iar dacă îl citește cumpănind, asemeni mitologului, ce mai contează alibiul prezentat? Dacă cititorul mitului nu vede în negrul ce salută, imperialitatea franceză, nu are niciun rost să urmărească așa ceva; în caz contrar, mitul nu e nimic altceva decât o propoziție politică leal enunțată. Într-un cuvânt, sau intenția mitului este prea obscură pentru a fi eficientă, sau e prea clară pentru a fi crezută. Unde este, și-ntr-un

caz, și-n celălalt, ambiguitatea?

Iată o falsă alternativă. Mitul nu ascunde nimic și nu afișează nimic: el deformează; nu e nici minciună, nici mărturisire, ci o inflexiune. În fața alternativei de care vorbeam, mitul găsește o a treia ieșire. Amenințat cu dispariția dacă cedează vreunuia din primele două reglaje, el se salvează printr-un compromis, este acest compromis; însărcinat să „lase să treacă” un concept anume, mitul întâlnește în limba-do-ar trădare, căci limbajul nu poate decât să anuleze conceptul, dacă îl ascunde, sau să îl demaște, dacă îl spune. Elaborarea unui sistem semiologic *secund* îi va permite mitului să evite această dilemă: silit să dezvăluie sau să îchideze conceptul, el îl va *naturaliza*.

Ajungem astfel chiar la principiul mitului: transformarea istoriei în natură. Înțelegem, acum, de ce, în *ochii consumatorului de mituri*, intenția, adominarea conceptului poate rămâne manifestă, fără a părea, totuși, interesată: cauza rostirii mitice este perfect explicită, dar ea e imediat fixată într-o natură; nu e citită ca mobil, ci ca rațiune. Dacă interpretez negru-salutând ca simbol pur și simplu al imperialității, sunt nevoit să renunț la realitatea imaginii ce se discreditează în ochii mei, devenind doar un instrument. Invers, dacă descifrez salutul negrului ca un alibi, spulber cu siguranță mitul prin evidența mobilului său. Dar pentru cititorul mitului, ieșirea e cu totul alta: e ca și cum imaginea ar provoca în *mod natural* conceptul, ca și cum semnificatul ar *întemeia* semnificatul; mitul există din momentul precis în care imperialitatea franceză trece la starea de natură: mitul este o rostire justificată *excesiv*.

Iată un nou exemplu care va lămuri mai bine felul în care cititorul mitului ajunge să raționalizeze semnificatul prin semnificant. Suntem în luna iulie și citesc un titlu cu litere mari în *France-Soir*: PREȚURI – PRIMA REDUCERE. LEGUME – A ÎNCEPUT PRĂBUȘIREA PREȚURILOR. Să vedem mai întâi schema semiologică: exemplul este o frază, primul sistem e pur lingvistic. Semnificantul sistemului secund se constituie dintr-un număr de accidente lexicale (cuvintele: *prima*, *început* – *a*, [ieftinirea]), sau tipografice: manșeta cu litere enorme, acolo unde cititorul găsește de obicei știrile importante din lume. Semnificatul, sau conceptul, vom fi siliți să-l numim cu un neologism barbar, dar inevitabil: *guvernamentalism*, Guvernul conceput de marea presă ca Esență a eficacității. Semnificația mitului reiese clar: fructele și legumele se ieftinesc *pentru* că așa a hotărât guvernul. Or, lucru

foarte rar, se întâmplă ca același ziar, câteva rânduri mai jos – din prudență sau onestitate – să demonteze mitul pe care de-abia l-a elaborat, adăugând (e adevărat, cu caractere mai modeste): „Prăbușirea prețurilor e înlesnită de începutul noului sezon”. Acest exemplu e instructiv din două motive. În primul rând, e pe deplin vizibil caracterul impresiv al mitului: se așteaptă de la el un efect imediat, și nu mai contează dacă mitul este ulterior demontat; acțiunea lui e considerată mai puternică decât explicațiile raționale care pot, ceva mai târziu, să îl dezmință. Aceasta înseamnă că acțiunea mitului trece într-o clipă. Arunc o privire în ziarul vecinului meu; cu-ieg un singur *sens*, dar citesc o semnificație veritabilă: *receptez* prezența acțiunii guvernamentale în ieftinirea fructelor și legumelor. Aceasta-i totul, și e destul. O lectură mai temeinică a mitului nu-i va spori nici puterea, nici zădărnicia; mitul este imperfectibil și, totodată, indiscutabil: timpul și cunoașterea nu-i vor adăuga nimic, dar nici nu-i vor lua nimic. Și apoi, naturalizarea conceptului, pe care am numit-o funcție esențială a mitului, este în acest caz exemplară; într-un prim sistem (exclusiv lingvistic), cauzalitatea ar fi, ad litteram, naturală: fructele și legumele se ieftinesc pentru că e sezonul lor. În sistemul secund (mitic), cauzalitatea este artificială, falsă, dar ea se strecoară, cumva, în furgoanele Naturii. Iată de ce mitul este resimțit ca o rostire inocentă: nu pentru că intențiile îi sunt ascunse – dacă ar fi așa, nu ar mai fi eficiente – ci pentru că sunt naturalizate.

De fapt, cititorul poate consuma cu inocență mitul, deoarece nu vede în el un sistem semiologic, ci unul inductiv; acolo unde e doar o echivalență, el vede un fel de proces cauzal: în ochii săi, semnificantul și semnificatul întrețin raporturi naturale. Această confuzie poate fi exprimată și altfel: orice sistem semiologic este un sistem de valori; or, consumatorul mitului consideră semnificația un sistem de fapte: mitul e citit ca un sistem factual în timp ce el nu e decât un sistem semiologic.

Mitul ca limbaj furat

Care e specificul mitului? Să transforme un *sens* în formă. Altfel spus, mitul este întotdeauna un furt de limbaj. Negrul ce salută, cabana maro și alb, ieftinirea de sezon a fructelor, pe toate le fur, nu pentru a le transforma în exemple sau simboluri, ci pentru a naturaliza, prin ele, Imperiul, preferința mea pentru tot ce e basc, Guvernul. Orice limbaj prim cade, oare, fatalmente, pradă mitului? Nu există chiar niciun *sens*

care să reziste acestei capturări ce îl amenință prin formă? Nu, în realitate, nimic nu este ferit de acțiunea mitului ce își poate dezvolta schema de la orice sens și, am mai văzut.

chiar de la însăși absența sensului. Dar nu toate limbajele rezistă în același fel.

Limba – limbajul poate cel mai des furat de mit – opune o slabă rezistență, având ea însăși unele dispoziții mitice, rudimentul unui aparat de semne, menite să facă evidentă intenția ce o manevrează; aceasta ar fi *expresivitatea limbii*; modurile imperativ sau conjunctiv, spre exemplu, sunt forma unui semnificat particular, diferit de sens: aici, semnificatul este voința sau rugămintea mea. Iată de ce unii lingviști au definit, de pildă, indicativul ca stare, sau grad, zero, în comparație cu conjunctivul sau imperativul. Or, în mitul pe deplin constituit, sensul nu este niciodată la gradul zero, și astfel conceptul îl poate deforma, îl poate naturaliza. Să mai spunem o dată că absența sensului nu este în niciun fel un grad zero; iată de ce mitul poate foarte bine să o folosească, dându-i, spre exemplu, semnificația absurdului sau a supraréalismului etc. În fond, doar gradul zero ar putea rezista mitului.

Limba se pretează mitului în alt fel; foarte rar se întâmplă ca ea să impună, de la început, un sens plin, nedeformabil. Conceptul său abstract e cauza: conceptul de *copac* e vag, contingențele sale sunt multiple. Limba dispune, fără îndoială, de un întreg aparat de apropiere (*acest copac*, *copacul care* etc). Dar întotdeauna rămâne în jurul sensului final o densitate virtuală în care plutesc alte sensuri posibile: sensul poate fi aproape întotdeauna *interpretat*. Am putea spune că limba propune mitului un sens „ajurat”, în care se poate strecura, luând treptat proporții: este un furt prin colonizare (a început prăbușirea. Dar ce prăbușire? a prețurilor sau a guvernului? semnificația devine aici parazitul articolului, totuși hotărât).

Când sensul este prea plin pentru a mai putea fi invadat de mit, acesta îl răstoarnă, îl răpește cu totul. Este situația limbajului matematic, un limbaj, în sine, nedeformabil, ce și-a luat toate măsurile de precauție împotriva *interpretării*: nicio semnificație parazită nu se poate strecura în el. Tocmai de aceea, mitul îl va lua în bloc; dintr-o formulă matematică ($E = mc^2$), din acest sens inalterabil, va face semnificantul pur al matematicității. Deci, mitul răpește aici o rezistență, o puritate. El poate atinge, poate corupe tot, chiar și

mișcarea care i se refuză; cu cât limbajul-obiect rezistă mai mult la început, cu atât e mai mare prostituarea sa finală: rezistență totală înseamnă, aici, cedare totală; Einstein, de-o parte, *Paris-Match*, de cealaltă. Putem avea o imagine temporală a acestui conflict: limbajul matematic este un limbaj *terminat*, a cărui perfecțiune vine tocmai din această moarte consimțită; mitul, dimpotrivă, e un limbaj ce nu vrea să moară: el smulge sensurilor cu care se hrănește o supraviețuire perfidă, degradată, amânându-le, artificial, sfârșitul cu o clipă în care se instalează confortabil, transformându-le în cadavre vorbitoare.

Iată un alt limbaj ce rezistă, și el, cât poate, mitului: limbajul nostru poetic. Poezia contemporană¹ este *un sistem semiologic regresiv*. În timp ce mitul tinde spre o ultrasemnificație, spre amplificarea unui sistem prim, poezia, dimpotrivă, încearcă să regăsească o infrasemnificație, o stare presemiologică a limbajului; pe scurt, se străduiește să transforme din nou semnul în sens: idealul său – tendința – ar fi să ajungă, nu la sensul cuvintelor, ci chiar la sensul lucrurilor. 2. Iată de ce ea tulbură limba, sporind cât poate abstractizarea conceptului și arbitrarul semnului, slăbind la maximum legătura semnificantului

1 Dimpotrivă, poezia clasică ar fi un sistem cu adevărat mitic, deoarece impune sensului un semnificat suplimentar, și anume *regularitatea*. Alexandrinul, de pildă, este deopotrivă, sens al unui discurs și semnificant al unei totalități noi – semnificația sa poetică. Reușita – atât cât există – provine din gradul de fuzii une aparentă a celor două sisteme. Observăm că nu e vorba de nicio armonie între fond și formă, ci de o absorbție *elegantă* a unei forme într-alta. Prin *elegantă* înțeleg economia maximă de mijloace. Doar dintr-un abuz, critica confundă *sensul* și *fondul*: limba nu. este decât un sistem de forme, iar sensul – o formă.

2 Regăsim aici *sensul*, așa cum îl înțelege Sartre, drept calitate naturală a lucrurilor, în afara unui sistem semiologic (*Saint Gemi*, p. 283).

cu semnificatul; structura „ezitantă” a conceptului e aici pe deplin exploatată; spre deosebire de proză, semnul poetic încearcă să facă prezent întregul potențial al semnificatului, cu speranța de a ajunge la un fel de calitate transcendentă a lucrului, la sensul său natural (și nu uman). De unde și ambițiile esențialiste ale poeziei, convingerea că doar ea surprinde *lucrul însuși*, tocmai în măsura în

care se vrea un antilimbaj. La urma urmei, dintre toți cei ce mânuiesc cuvântul, poeții sunt cel mai puțin formalști, doar ei cred că sensul cuvintelor nu e decât o formă cu care, realiști cum sunt, nu s-ar putea mulțumi. Iată de ce poezia modernă se afirmă mereu ca o suprimare a limbajului, un fel de analog spațial, sensibil, al tăcerii. Poezia ocupă o poziție inversă față de mit; acesta este un sistem semiologic ce pretinde că se depășește în sistem factual; poezia e, în schimb, sistemul semiologic ce pretinde că se reducee în sistem esențial.

Dar și de data aceasta, ca și în cazul limbajului matematic, tocmai rezistența sa transformă poezia într-o pradă ideală pentru mit; dezordinea aparentă a semnelor, fața poetică a unei ordini esențiale, este capturată de mit și transformată în semnificant vid al cărui rol va fi să *semnifice* poezia. Aceasta și explică caracterul *improbabil* al poeziei moderne: refuzând cu violență mitul, poezia i se predă, de fapt, cu mâinile legate. Dimpotrivă, *regula* poeziei clasice constituia un mit consimțit, iar arbitrarul său strălucitor ducea la o anumită perfecțiune, deoarece echilibrul unui sistem semiologic se bazează pe arbitrarul semnelor sale.

Acceptarea voluntară a mitului poate defini, de altfel, întreaga noastră Literatură tradițională; după norme, această Literatură este un sistem mitic clar (fără echivoc): există un sens – sensul discursului; există un semnificant – același discurs ca formă sau scriitură; există un semnat – conceptul de literatură; există o semnificație – și anume, discursul literar. Am abordat această problemă în *Gradul zero al scriiturii*, care nu era, la urma urmelor, decât o mitologie a limbajului literar.

Defineam aici scriitura ca semnificant al mitului literar, ca formă adică, deja, plină de sens, ce primește de la conceptul de Literatură o semnificație nouă. Am sugerat că istoria, modificând conștiința scriitorului, provocase, cu vreo sută de ani în urmă, o criză morală a limbajului literar: scriitura s-a dezvăluit ca semnificant, Literatura ca semnificație; respingând falsa natură a limbajului literar tradițional, scriitorul s-a deplasat cu violență spre o antinatură a limbajului. Subversiunea scriiturii a fost actul radical prin care un număr de scriitori au încercat să nege literatura ca sistem mitic. Fiecare revoltă a fost o ucidere a Literaturii ca semnificație, dar toate au postulat reducerea discursului literar la un sistem semiologic simplu, sau chiar, în cazul poeziei, la un sistem presemio-log. ic: o sarcină imensă, ce

reclama conduite radicale; se știe că unii au mers, pur și simplu, până la sabordarea discursului – tăcerea, reală sau transpusă, singura armă, în ochii lor, împotriva puterii majore a mitului: recurența sa.

Pare, deci, foarte dificil să reduci mitul din interior, căci chiar acest gest de eliberare poate cădea la rândul său pradă mitului: în ultimă instanță, el poate semnifica oricând rezistența ce i se opune. La drept vorbind, cea mai bună armă împotriva mitului este, poate, mitificarea lui, adică producerea unui *mit artificial*; iar acest mit reconstituit va fi o veritabilă mitologie. Dacă mitul fură limbajul, de ce să nu furăm mitul? Ar fi de-ajuns să facem din el punctul de plecare al unui al treilea lanț semiologic, să-i luăm semnificația ca prim termen al unui al doilea mit. literatura oferă câteva strălucite asemenea

1 Stilul, cel puțin așa cum îl defineam, nu este o formă, nu ține de o analiză semiologică a Literaturii. De fapt, stilul este o substanță mereu amenințată de formalizare; mai întâi, el se poate foarte ușor degrada în scriitură: există o scriitură-Malraux, chiar și la Malraux. Apoi, stilul poate deveni foarte ușor un limbaj particular: limbajul pe care scriitorul îl folosește *pentru el și numai pentru el*; stilul e atunci un fel de mit solipsist, limba pe care scriitorul *și-o* vorbește; e clar că la acest grad de solidificare stilul reclamă o descifrare, o critică profundă. Lucrările lui J-P. Richard sunt un exemplu al acestei critici necesare a stilurilor.

exemple de mitologii artificiale. Mă voi opri aici la *Bouvard și Pecuchet* de Flaubert. E ceea ce am putea numi un mit experimental, un mit de gradul doi. Bouvard și prietenul său, Pecuchet, reprezintă o anume burghezie (de altfel, în conflict cu alte pătri burgheze); discursul lor constituie *deja* o rostire mitică: limba are aici un sens, dar acesta e forma vidă a unui semnificat conceptual – un fel de foame tehnologică; întâlnirea dintre sens și concept formează, în acest prim sistem mitic, o semnificație care e retorica lui Bouvard și Pecuchet. În acest moment (descompun din necesitățile analizei), intervine Flaubert; el va suprapune acestui prim sistem mitic – care e deja un al doilea sistem semiologic – un al treilea șir, în care prima verigă va fi semnificația, sau termen final, al primului mit: retorica lui Bouvard și Pecuchet va deveni forma noului sistem; conceptul va fi produs de însuși Flaubert, prin privirea lui Flaubert asupra mitului pe care și l-au construit cei doi: veleitatea lor constitutivă, lăcomia lor, alternanța înspăimântată a experiențelor, pe scurt, tot ceea ce aș vrea să pot numi

(dar simt deja fulgerele la orizont): bouvard-și-pecucheitatea. Iar semnificația finală e opera, *Bouvard și Pecuchet* pentru noi. Forța celui de-al doilea mit este de a pune temeiul primului pe naivitatea observată. Flaubert s-a consacrat unei adevărate restaurări arheologice a unei rostiri mitice: un Viollet-le-Duc al ideologiei burgheze; dar, mai puțin naiv decât acesta, el a plasat în reconstituirea sa ornamente suplimentare pentru a o demistifica; aceste ornamente (de fapt, forma celui de-al doilea mit) sunt din ordinul subjonctiv: exista o echivalență semiologică între restituirea conjunctivă a discursurilor celor doi și veleitarismul lor 1.

Meritul lui Flaubert (și al tuturor mitologiilor artificiale: există câteva remarcabile în opera lui Sartre), este de a fi dat problemei realismului o soluție clar semiologică. Un merit imperfect, fără îndoială, căci ideolo

1 Formă conjunctivă, deoarece așa exprima latina „stilul sau discursul indirect”, admirabil instrument de demistificare.

gia lui Flaubert, pentru care burghezul era doar o hidoșenie estetică, nu a avut nimic realist. Dar, cel puțin, a reușit să evite păcatul major în literatură, și anume confuzia dintre realul ideologic și realul semiologic. Ca ideologie, realismul literar nu depinde defel de limba vorbită de scriitor. Limba este o formă, ea nu poate, deci, fi realistă sau nerealistă. Ea poate fi doar mitică, sau nu, sau chiar, ca în *Bouvard și Pecuchet*, contra-mitică. Or, din nefericire, nu există nicio antipatie între realism și mit. Știm cât de des literatura noastră „realistă” e mitică (fie doar și ca mit grosolan al realismului), precum și că literatura „nerealistă” are, cel puțin, meritul de a se feri de mit. Ar fi, evident, o dovadă de înțelepciune să definim realismul scriitorului ca o problemă esențialmente ideologică. Nu pentru că n-ar exista o responsabilitate a formei față de real, dar ea se poate măsura doar în termeni semiologici. O formă nu poate fi judecată (căci de judecată e vorba) decât ca semnificație, nu ca expresie. Limbajul scriitorului nu e însărcinat să reprezinte realul, ci să-l semnifice. Lucru ce ar trebui să impună criticii obligația de a folosi două metode rigurose distincte: realismul scriitorului să fie analizat fie ca substanță ideologică (de pildă: temele marxiste în opera lui Brecht), fie ca valoare semiologică (obiectele, actorul, muzica, culorile în dramaturgia brechtiană). Idealul ar fi, bineînțeles, conjugarea acestor două critici; eroarea constantă este confundarea lor; ideologia are propriile-i metode, semiologia, pe

ale sale.

ESEURI CRITICE*

Prefață**

Adunând aici texte apărute în ultimii zece ani ca prefețe sau articole, cel ce le-a scris este încercat de dorința de a se explica în legătură cu timpul și împrejurările cere stau la originea lor; dar nu poate: se teme prea mult că retrospectivul este întotdeauna o categorie a relei credințe. Scrisul înseamnă și tăcere; când scrii, devii într-un anume fel „tăcut ca un mort”, devii, de fapt, omul căruia îi este refuzată *ultima replică*; a scrie înseamnă să-i oferi celui alt, încă din primul moment, această ultimă replică.

Explicația stă în faptul că sensul unei opere (sau al unui text) nu se poate face singur; autorul nu produce niciodată decât ipoteze de sens, forme, dacă vrea, căroră lumea le dă miez. Toate textele adunate aici sunt ca verigile unui lanț de sens, dar acest lanț este plutitor. Cine ar putea să-l fixeze? să-i dea un semnificat sigur? Poate timpul: reunind niște texte vechi într-o carte nouă înseamnă că vrei să interoghezi timpul, să-i ceri să dea răspuns unor fragmente din trecut; dar timpul se dovedește dublu, timp al scrierii și timp al memoriei, iar această duplicitate cheamă la rândul ei un alt sens: timpul însuși este o formă. Pot foarte bine să vorbesc astăzi despre brechtianism sau despre noul roman (pentru că la aceste orientări mă refer în prima parte a *Eseurilor*) în termeni semantici (din moment ce acesta este limbajul meu actual) și încerc să justific astfel un anume *itinerar* al vremii mele sau chiar al meu, dându-i aparența unui destin inteligibil, chiar dacă acest limbaj panoramic nu

— *Essais critiques*, Éditions du Seuil, 1964.

** op. cit., pp. 9 – 18. (Text apărut inițial în 1963.)

va putea fi vreodată surprins de *cuvântul* altuia – iar acest altul voi fi poate eu însumi. Există o circularitate infinită a limbajelor: iată un infim segment de cerc.

Altfel spus, chiar dacă prin funcția sa criticul vorbește despre limbajul celorlalți ca și cum ar vrea aparent (și uneori abuziv) să îl epuizeze, asemeni scriitorului, el totuși are niciodată *ultimul cuvânt*. Ba mai mult, tocmai acest mutism final care le definește condiția comună, dezvăluie adevărata identitate a criticului: criticul este un scriitor. Nu ca o aspirație la valoare, ci ca o condiție de a fi; criticul nu cere să i se recunoască o „vrziune” sau un „stil”, ci doar dreptul la o anume rostire

– rostirea indirectă.

Cel ce citește descoperă, nu un sens, ci o infidelitate, sau mai curând: sensul unei infidelități. Acest sens, la care trebuie să revenim mereu, spune că scriitura nu este niciodată altceva decât un limbaj, un sistem formal (indiferent de adevărul care îl însuflețește); la un moment dat (și acesta este poate momentul crizelor noastre profunde, cu singura menire de a le schimba ritmul), acest limbaj poate fi totuși vorbit de un alt limbaj; să scrii (dintotdeauna) înseamnă să cauți fățiș *cel mai încăpător limbaj*, formă a tuturor celorlalte. Scriitorul este un experimentator public: când o ia de la capăt, schimbă mereu; încăpățânat și infidel, el cunoaște o singură artă: arta temei și a variațiilor. Ca variații: luptele, valorile, ideologiile, timpul, setea de a trăi, de a cunoaște, de a participa, de a vorbi, pe scurt, conținuturile; ca temă – încăpățânarea formelor, uriașa funcție semnificantă a imaginarului, adică însăși înțelegerea lumii. Numai că spre deosebire de ceea ce se petrece în muzică, fiecare dintre variațiile scriitorului este considerată ea însăși o temă solidă al cărei sens ar fi imediat și definitiv. Această confuzie nu este fără valoare; ea constituie însăși literatura și, mai precis, dialogul infinit al criticii cu opera, prin care timpul literar e simultan un timp al autorilor ce înaintează și un timp al criticii care îi reia, nu atât pentru a da un sens operei enigmatice, cât pentru a distruge sensurile imediate și definitive ce o împovărează.

Există poate un alt motiv al infidelității scriitorului: scriitura este o activitate; din punct de vedere al celui care scrie, ea se consumă într-o serie de operații practice; timpul scriitorului este un timp operator, și nu unul istoric, el nu întreține decât un raport ambiguu cu acel timp evolutiv al ideilor, a cărui mișcare îi este străină. Timpul scriiturii este într-adevăr un timp defectiv: a scrie înseamnă fie a proiecta, fie a termina, dar niciodată „a exprima”; între început și sfârșit, lipsește o verigă care ar putea fi totuși socotită esențială – opera însăși; scriem poate mai puțin pentru a materializa o idee, decât pentru a duce la bun sfârșit o misiune ce-și conține propria fericire. Scriitura are un fel de vocație a *lichidării*; și, deși lumea îi restituie întotdeauna opera ca un obiect nobil, înzestrat definitiv cu un sens stabil, scriitorul însuși nu o poate percepe ca temelie, ci mai degrabă ca abandon necesar: prezentul scriiturii este deja un trecut, trecutul – un anterior foarte îndepărtat; și totuși, tocmai când se desprinde în mod dogmatic de ea (printr-un refuz de a moșteni, de a fi fidel), lumea îi

cere scriitorului să-și asume responsabilitatea operei; pentru că morala socială îi pretinde o fidelitate a conținuturilor, în timp ce el nu cunoaște decât o fidelitate a formelor: nu ceea ce a scris, ci hotărârea încăpățânată de a scrie: iată ce îl susține (în propriii săi ochi).

Textul material (Cartea) poate avea deci, din punctul! de vedere al celui care l-a scris, un caracter neesențial, și chiar, într-o anume măsură, inautentic. De aceea vedem adesea că operele, printr-o viclenie supremă, sunt doar propriul lor proiect: opera se scrie căutându-se, iar când începe în plan fictiv, practic ea s-a și încheiat. Oare nu acesta este sensul *Timpului pierdut*, de a prezenta imaginea unei cărți care se scrie singură în căutarea cărții? Printr-o răsturnare illogică a timpului, opera materială scrisă de Proust ocupă, bizar, un loc intermediar în activitatea Naratorului, loc situat între o veleitate (vreau să scriu) și o decizie (voi scrie). Și aceasta pentru că timpul scriitorului nu este un timp diacronic, ci unul epic; fără prezent și fără trecut, el este cu totul *purtat de un vârtej* a cărui singură țintă ar părea în ochii lumii, dacă ar putea fi cunoscută, la fel de ireală ca și romanele cavalești pentru contemporanii lui don Quijote. De aceea și acest timp activ al scriiturii se desfășoară mult dincoace de ceea ce se numește în mod obișnuit un *itinerar* (nici don Quijote nu avea unul, el care urmărea totuși, mereu, același lucru). Într-adevăr, doar omul epic, omul statornic și, deopotrivă, călător, al iubirii și al iubirilor ne poate da imaginea unei infidelități atât de fidele.

Un prieten a pierdut o ființă dragă și eu vreau să-i transmit compasiunea mea. Încep atunci să-i scriu spontan o scrisoare. Totuși cuvintele pe care le găsesc nu mă satisfac; sunt fraze: fac „frazе” cu ceea ce am mai afectuos în mine; îmi spun atunci că mesajul pe care vreau să-l transmit acestui prieten, deci compasiunea mea, s-ar putea reduce de fapt la un simplu cuvânt: *Condoleanțe*. Dar, în același timp, însuși scopul comunicării se opune acestei formule, întrucât ar fi un mesaj rece și, în consecință, *inversat*, din moment ce eu vreau să-i transmit tocmai căldura compasiunii mele. Ajung atunci la concluzia că pentru a-mi corecta mesajul (adică, pentru a-l face exact), trebuie nu numai să îl modulez, dar și să dau acestei variații un ton original, inventat chiar.

Vom recunoaște în această suită fatală de constrângeri însăși literatura (faptul că mesajul meu final încearcă să evite „literatura” nu este decât o ultimă variație, o viclenie a literaturii). Ca și în cazul

scrisorii mele de condoleanțe, orice scriere nu devine operă decât dacă poate varia în anumite condiții un mesaj prim (care este, probabil, și el: *iubesc, sufăr, compătimeșc*). Aceste condiții ale variației sunt ființa literaturii (ceea ce formalistii ruși numesc *literaturnosti*, „literaturitate”) și, asemeni scrisorii mele, ele nu pot fi în ultimă instanță legate decât de *originalitatea* celui de-al doilea mesaj. Astfel, departe de a fi o noțiune critică vulgară (de nemărturisit, azi) și cu condiția de a o concepe în termeni informaționali (așa cum o permite limbajul actual), această originalitate este, dimpotrivă, însăși temelia literaturii; căci doar supunându-mă legii sale am posibilitatea să comunic cu exactitate ceea ce vreau să spun; în literatură, ca și în comunicarea privată, dacă vreau să fiu cât mai puțin „fals”, trebuie să fiu cât mai „original” sau, altfel spus, cât mai „indirect”.

Și aceasta nu pentru că, fiind original, m-aș menține cât se poate de aproape de un fel de creație inspirată, pogorâtă ca un har pentru a garanta adevărul rostirii mele; ceea ce este spontan nu este în mod obligatoriu autentic. Motivul este că acest mesaj prim care ar trebui să spună *imediat* toată durerea mea, acest mesaj pur care ar vrea să denote doar ceea ce e în mine, acest mesaj e utopic; limbajul celorlalți (și ce alt limbaj ar putea exista?) mi-l restituie pe loc, ornat, încărcat cu o infinitate de mesaje pe care nu le accept. Rostirea mea se poate ivi doar dintr-o limbă: acest adevăr saussurian reverberează aici mult dincolo de lingvistică; scriind simplu *condoleanțe*, compasiunea mea devine indiferență, iar cuvântul mă etichetează drept unul ce respectă sec o anume uzanță: scriind într-un roman: timp îndelungat m-am culcat devreme, oricât de simplu ar fi enunțul, autorul nu poate interzice ca locul adverbului, folosirea lui *Je*, însăși inaugurarea unui discurs ce va povesti sau, mai exact, va recita o anume explorare a timpului și spațiului nocturne, toate acestea să nu producă deja un mesaj secund, ceea ce este o *anume* literatură.

Oricine vrea să scrie cu exactitate trebuie deci să se deplaseze la frontierele limbajului, și astfel să scrie cu adevărat *pentru ceilalți* (căci, dacă nu și-ar vorbi decât sieși, un soi de nomenclatură spontană a sentimentelor i-ar fi îndeajuns, deoarece sentimentul este în același moment și propriul său nume). Orice proprietate a limbajului este imposibilă, de aceea scriitorul și omul obișnuit (când scrie) sunt siliți să-și *varieze* de la bun început mesajele originare; fiind și fatală, ei trebuie să aleagă cea mai bună conotație, cea a indirectului care,

uneori foarte ocolit, deformează cel mai puțin ceea ce vor să se înțeleagă și nu ceea ce vor să spună; scriitorul (prietenul) este deci un om pentru care a vorbi înseamnă în primul rând «-și *asculta* propria rostire; astfel ia naștere o *rostire primită* (deși este o rostire creată) care este rostirea însăși a literaturii. Într-adevăr, scriitura este, la toate nivelurile, rostirea celui alt și putem vedea în această răsturnare paradoxală adevăratul „har” al scriitorului; numai aici trebuie văzut, deoarece această anticipare a rostirii este singurul moment (foarte fragil) în care scriitorul (ca și prietenul compătimitor) poate face să se înțeleagă că privește spre celălalt, căcinei un mesaj direct nu reușește ulterior să comunice compasiunea, poate doar recurgând la semnele acesteia: numai prin formă putem evita deriziunea sentimentelor, ea fiind tocmai tehnica prin care teatrul limbajului poate fi înțeles și dominat. Originalitatea este deci prețul cu care trebuie plătită speranța de a fi acceptat (și nu numai înțeles) de către cel care te citește. Avem de-a face cu o comunicare de lux, multe detalii fiind necesare pentru a spune puține lucruri cu exactitate, dar e un lux vital, căci, din moment ce comunicarea este afectivă (aceasta fiind dispoziția profundă a literaturii), banalitatea o amenință fără cruțare. Doar spaima de banalitate (spaimă, în cazul literaturii, de propria sa moarte) obligă literatura să-și codifice, felurit de-a lungul istoriei sale, informațiile secunde (co-notația sa) și să le înscrie în cadrul anumitor limite de siguranță. De aceea, diferitele școli și epoci limitează comunicarea literară la o zonă supravegheată, între necesitatea unui limbaj „variat” și suspendarea acestei variații, sub forma unui corp recunoscut de figuri; această zonă – vitală – este retorica, având dubla funcție de a feri literatura să devină semn al banalității (dacă ar fi prea directă), dar și al originalității (dacă ar fi prea indirectă). Granițele retoricii se pot lărgi sau pot deveni strâmte, de la gongorism la scriitura „albă”, dar este sigur că retorica, nefiind altceva decât tehnica informării *exacte*, este legată nu numai de întreaga literatură, dar și de orice comunicare, de îndată ce vrea să-i spună celui alt că îl recunoaștem: retorica este fața *îndrăgostită* a scriiturii.!

Acest mesaj original, pe care vrem să-l facem exact și trebuie astfel să-l variem, arde mereu în noi: unicul semnificat primar al operei literare este o anume dorință; a scrie este un fel de a fi al lui Eros. Dar la început» această dorință are la îndemână doar un limbaj sărac și plat; afectivitatea de la rădăcina oricărei literaturi nu deține decât un

număr infim de funcții: doresc, sufăr, mă indignez, contest, iubesc, vreau să fiu iubit, mi-e frică de moarte – și numai atât pentru a face o literatură infinită. Afectivitatea este banală sau, dacă vrem, tipică „iar acest lucru hotărăște întreaga ființă a literaturii; căci dacă dorința de a scrie nu este decât constelația câtorva figuri statornice, scriitorului îi rămâne doar o activitate de variere și combinare: nu există de fapt creatori, ci doar combinatori, iar literatura, asemeni corăbiei Arga în lunga sa istorie – nicio creație, doar combinații. Și mereu aceeași menire: fiecare parte era reînnoită mereu „iar ansamblul continua să rămână aceeași corabie Argot

Deci nimeni nu poate scrie fără a se exprima cu ardoare (oricât de detașat apare mesajul său) în legătură cu *tot ceea ce se întâmplă, bine sau rău, în lume*; nenorocirile și bucuriile omenesci *trezind* în noi: indignări, judecăți, acceptări, vise, dorințe, neliniști – doar ele formează unica materie a semnelor; dar această forță care ne pare la început de neexprimat, fiind chiar primară, nu este de fapt decât ceva *numit*. Ne întoarcem, odată mai mult, la legea dură a comunicării umane: originarul nu este nici, el decât cea mai plată dintre limbi și vorbim despre inefabil din exces de sărăcie, nu dintr-o prea mare bogăție. Or, literatura trebuie să înfrunte acest limbaj prim, acest numit, acest prea-numit; materia primă a literaturii nu este nenumitul ci, dimpotrivă, numitul; cel ce vrea să scrie are datoria de a ști că începe o lungă conviețuire cu un limbaj care este întotdeauna *anterior*. Scriitorul nu trebuie deci să „*smulgă*” tăcerii un Verb, așa cum se spune în pioase hagiografii literare, ci dimpotrivă, și cu atât mai anevoie, mai crud și mai puțin glorios, să desprindă un cuvânt secund din încâlceala cuvintelor prime pe care i le oferă lumea, istoria, propria-i existență, pe scurt un inteligibil care îi preexistă, căci el vine într-o lume plină de limbaj, or, întreaga realitate este deja clasată de către oameni: să te naști nu înseamnă nimic altceva decât să găsești acest cod gata făcut și datoria de a te obișnui cu el. Auzim adeseori spunându-se că misiunea artei este de a *exprima inexprimabilul*; trebuie să spunem (fără vreo intenție de paradox) tocmai contrariul: întreaga menire a artei este de a *nu exprima exprimabilul*, de a smulge limbii lumii încercata și puternica limbă a pasiunilor, un *alt* cuvânt, un cuvânt *exact*.

Dacă lucrurile ar sta altfel, dacă scriitorul ar avea cu adevărat menirea de a da glas pentru prima oară unui ceva de *dinaintea limbajului* – pe de-o parte, el nu ar putea face auzită decât o infinită

repetare, căci imaginarul e sărac (el nu se îmbogățește decât prin combinarea figurilor alcătuitoare, figuri rare și plătând, oricât de năvalnice par ele celui care le trăiește), iar pe de altă parte, literatura nu ar avea defel nevoie de ceea ce totuși a întemeiat-o: o tehnică; și într-adevăr, nu există e tehnică (o artă) a creației, ci doar una a variației și a înlănțuirii. Observăm astfel cum tehnicile literaturii, foarte numeroase de-a lungul istoriei (fără să fi fost corect inventariate) se străduiesc toate să țină la distanță ceea-ce-poate-fi-numit, deși sunt de fapt condamnate să-l repete. Aceste tehnici sunt, printre altele: retorica, sau arta de a varia banalul recurgând la substituiri și deplasări de sens; înlănțuirea, ce oferă unui mesaj unic întinderea unei infinite peripeții (spre exemplu, în roman); ironia, ca formă pe care o dă autorul propriei sale detașări; fragmentul său, poate mai bine, reticența, care permite reținerea sensului pentru a-l lăsa să izbucnească mai puternic în alte direcții deschise. Toate aceste tehnici, apărute din nevoia scriitorului de a porni de la o lume și un eu pe care lumea și eul le-au împovărat deja cu un nume – urmăresc întemeierea unui limbaj indirect, adică în același timp încăpățânat (având un scop) și deturnat (acceptând atitudini variate la nesfârșit). Aceasta este, așa cum am văzut, o situație epică; dar în același timp și o situație „orfică”: nu pentru că Orfeu „cântă”, ci pentru că scriitorul și Orfeu stau deopotrivă sub semnul aceleiași interdicții care devine „cânt”, interdicția de a se întoarce spre ceea ce iubesc.

Când doamna Verdurin îi semnalează lui Brichot că abuzează de *Je* în articolele sale de război, universitarul schimbă toate formele *Je* în *On*, ceea ce nu l-a împiedicat pe cititor să vadă că autorul vorbea despre sine, iar acesta a continuat să vorbească despre sine... mereu la adăpostul lui „on”. Deși grotesc, Brichot este totuși scriitor; toate categoriile personale pe care le folosește, mai numeroase decât cele ale gramaticii, nu sunt altceva decât tentative menite să confere propriei sale persoane statutul unui veritabil semn; pentru scriitor, adevărata problemă nu este de fapt nici de a-l exprima, nici de a-l masca pe *Je* (în mod naiv, Brichot nu reușea și, de altfel, nici nu dorea acest lucru), ci de a-l *adăposti*, adică, a-l proteja și deopotrivă a-i găsi un loc. Or, în general, constituirea unui cod răspunde tocmai acestei duble necesități: scriitorul nu-și propune niciodată altceva decât transformarea lui *Je* în fragment de cod. O dată mai mult, trebuie să pătrundem acum în tehnica sensului, iar lingvistica, pentru a câta oară,

ne va fi de folos.

Reluându-l pe Peirce, Jakobson vede în *Je* un simbol indicial; ca simbol, *Je* face parte dintr-un cod particular, diferit de la o limbă la alta (*Je* devine *Ego*, *Ich* sau */*, urmând codurile limbilor latină, germană, engleză); ca indice, el trimite la o situație existențială, cea a vorbitorului – acesta fiind de fapt singurul său sens, căci *Je* este în întregime și întotdeauna doar cel care spune *Je*. Cu alte cuvinte, *Je* nu se lasă definit din punct de vedere lexical (poate numai dacă recurgem la expediente de tipul „persoana întâi singular”), și totuși face parte dintr-un lexic (cel al limbii franceze, de exemplu); în el mesajul „se suprapune” acestui cod, este un *shifter*, un translator; dintre toate semnele e cel mai greu de mânuit din moment ce copilul îl dobândește în ultimul rând, iar afazicul îl pierde de la bun început.

La cel de-al doilea nivel, al literaturii, în fața lui *Je*, scriitorul se află în situația copilului sau afazicului „după cum este romancier sau critic. Asemeni copilului care, vorbind despre sine, își folosește prenumele, romancierul se desemnează pe sine printr-o infinitate de persoane a treia; dar această desemnare nu este defel o deghizare, o proiecție sau o distanță (copilul nu se deghizează, nu se visează și nici nu se distanțează); dimpotrivă, avem aici o operație imediată, desfășurată deschis, necesar (nimic mai clar decât acele *On ale* lui Brichot) și de care scriitorul are nevoie pentru a se spune pe sine printr-un mesaj normal (și nu unul „suprapus”), provenit în întregime din codul celorlalți, în așa fel încât scrisul, departe de a trimite la o „exprimare” a subiectivității, constituie dimpotrivă, însuși actul care convertește simbolul indicial (bastard) în semn pur. Persoana a treia nu este deci o viclenie a literaturii, ci însuși actul său de instituire, anterior oricărui altul: să scrii înseamnă a te hotărî să pui *II* și a putea să o faci. Astfel înțelegem de ce atunci când scriitorul spune *Je* (lucru frecvent), pronumele nu mai are nimic comun cu un simbol indicial, ci este o marcă subtil codată: acest *Je* nu este altceva decât un *II* de gradul doi, un *II* întors (așa cum va arăta analiza lui *Je proustian*). Criticul, ca și afazicul, privat de orice pronume, nu mai poate vorbi decât un discurs golit; neputând (sau disprețuind) să-l transforme pe *Je* în semn, nu-i mai rămâne decât să-l treacă sub tăcere printr-un soi de grad zero al persoanei. Acest *Je* al criticului nu se află deci niciodată în ceea ce spune, ci în ceea ce nu spune sau, mai degrabă, în discontinuitatea care marchează orice discurs critic; probabil că

existența sa este prea puternică pentru a fi constituită în sens sau, dimpotrivă, poate că este în același timp prea verbală, prea înțesată de cultură pentru a fi păstrată în starea de simbol indicial. Criticul ar fi cel care nu poate produce acest *II* din roman, dar nici nu poate să-l alunge pe *Je* în stricta viață privată, adică să renunțe la scris: el este un afazic al lui *Je*, în timp ce restul limbajului său subzistă, intact, marcat totuși de infinitele ocolișuri pe care blocajul constant al unui anumit semn le impune vorbirii (ca și în cazul afazicului).

Am putea împinge comparația chiar mai departe. Dacă romancierul, precum copilul, se hotărăște să-l codifice pe *Je* sub forma unei persoane a treia, înseamnă că acest *Je* nu are încă istorie sau că nu i s-a încredințat una. Orice roman este o auroră, și de aceea el pare a fi însăși forma *voinței-de-a-scrie*. Căci, așa cum, vorbind despre sine la persoana a treia, copilul trăiește clipa fragilă în care limbajul adult i se oferă ca instituție perfectă pe care niciun simbol impur (jumătate-cod, jumătate-me-saj) nu o corupe sau tulbură, tot astfel, doar pentru a-i întâlni pe ceilalți, acel *Je* al romancierului se adăpostește sub *II*, adică sub un cod plin în care existența sa nu se „suprapune” încă semnului. Dimpotrivă, în afazia criticului față de *Je*, se investește o umbră a trecutului; pentru el, *Je* este prea încărcat de timp ca să-l abandoneze și să-l ofere codului plin al celuilalt (trebuie să mai amintim că romanul proustian nu a fost posibil decât odată cu *abolirea timpului?*); neputând abandona această față mută a simbolului, criticul „uită” simbolul însuși, în întregime, tot așa cum afazicul nu-și poate distruge limbajul decât în măsura în care acest limbaj *a fost*. Astfel, în timp ce romancierul reușește infantilizarea lui *Je*, punându-l deci în legătură cu codul adult al celorlalți, criticul și-l îmbătrânește, adică îl închide, îl prezervă și îl *uită*, reușind să-l sustragă, intact și incomunicabil, codului literaturii.

Criticul se distinge deci printr-o practică secretă a indirectului: pentru a rămâne secret, indirectul se adăpostește în acest caz sub înseși figurile directului, ale tranzitivității, ale discursului *despre* celălalt. Rezultă astfel un limbaj ce nu poate fi considerat ambiguu, reticent, aluziv sau de negator. Criticul este ca un logician care și-ar „încărca” funcțiile cu argumente veridice, cerând, totuși, pe ascuns, să nu se aprecieze decât validitatea ecuațiilor sale, nu adevărul lor – în timp ce, printr-o ultimă viclenie nerostită, el își dorește ca această validitate pură să fie luată drept însuși semnul existenței sale.

Domnește, deci, o anume confuzie legată structural de opera critică, fără ca ea să poată fi denunțată de limbajul critic însuși, căci această denunțare ar constitui o nouă formă directă, adică o mască suplimentară; pentru a ieși din acest cerc, astfel încât criticul să vorbească despre sine *cu exactitate*, ar trebui ca el să se transforme în romancier, adică să substituie falsului direct în care se adăpostește, un indirect declarat, cel al tuturor ficțiunilor.

Iată de ce, fără îndoială, orizontul criticului este întotdeauna romanul: criticul e *cel ce va scrie* și, asemeni Naratorului proustian, el umple această așteptare cu o operă *în plus* care se face căutându-se și a cărei funcție este realizarea proiectului său de a scrie, în timp ce, de fapt, îl eludează. Criticul este un scriitor, dar un scriitor mereu amânat; asemeni scriitorului, el ar prefera să fie-mai puțin crezut pentru ce scrie, și mai mult pentru faptul că s-a hotărât să scrie; dar, spre deosebire de scriitor, el nu poate *semna* această dorință: el rămâne supus erorii – adevărului.

Scriitori și scriptori

Cine vorbește? Cine scrie? Am avea nevoie de o sociologie a cuvântului. Știm doar că el reprezintă o forță și că, situat undeva între corporație și clasă socială, un grup de indivizi se definește destul de bine prin aceea că stăpânește, în grade diferite, limbajul națiunii. Or, într-o perioadă foarte întinsă, probabil de-a lungul întregii ere capitaliste clasice, din secolul al XVI-lea până

1960.)

* op. cit., pp. 147 – 154. (Text apărut inițial în *Arguments*, în secolul al XIX-lea, în Franța, doar scriitorii erau proprietarii de netăgăduit ai limbajului; dacă facem abstracție de predicatori și juriști, limitați de altfel la limbaje funcționale, nimeni altcineva nu vorbea; iar acest soi de monopol asupra limbajului crea în mod curios un ordin rigid, nu atât al producătorilor, cât al producerii: contrar așteptărilor, nu profesiunea literară era structurată (ea a evoluat enorm în cele trei secole, de la poetul de curte la scriitorul-om de afaceri), ci însăși materia acestui discurs literar supus unor reguli de întrebuițare, de gen și compoziție, aproape neschimbat de la Marot la Verlaine, de la Montaigne la Gâde (limba a progresat, și nu discursul). Spre deosebire de societățile așa-zis primitive în care, după cum arăta Mauss, vrăjitoria nu exista fără vrăjitor, *instituția* literară și, în cadrul acesteia, materia sa esențială – cuvântul, transcend *funcțiile literare*. Ca

instituție, literatura Franței, e chiar limbajul său, sistem lingvistic și estetic în egală măsură, având însă și o dimensiune mitică – *claritatea*.

De când oare, în Franța, scriitorul nu mai este singurul care vorbește? Fără îndoială, de la Revoluție; atunci apar (m-am convins citind zilele acestea un text al lui Barnave) * indivizi care își însușesc limba scriitorilor în scopuri politice. Instituția rămâne neclintită; aceeași măreață limbă franceză, cu lexicul și eufonia păstrate cu sfințenie de-a lungul celei mai mari răsturnări din istoria Franței; dar funcțiile se modifică, efectivul crește treptat până la sfârșitul secolului; scriitorii înșiși, de la Chateaubriand sau Maistre la Hugo sau Zola, contribuie la dezvoltarea funcției literare, la transformarea acestei rostiri instituționalizate, ai cărei proprietari recunoscuți sunt încă, într-un instrument al unei noi acțiuni; iar alături de scriitorii propriu-ziși, se constituie și se dezvoltă un grup nou, deținător al limbajului public. Inte

1 Barnave, *Introduction à la Révolution française*. Texte présente par F. Rude, *Cahiers des Annales*, n. 15, Armand Colin, 1960.

lectuali? Cuvântul are o rezonanță complexă 1; de aceea, prefer să-i numesc acum scriptori. Și cum ne aflăm probabil astăzi într-un moment fragil al istoriei, când cele două funcții coexistă, voi încerca să schițez o tipologie comparată a scriitorului și scriptorului – chiar dacă nu rețin pentru această comparație decât referința la materia lor comună: cuvântul.

Scriitorul îndeplinește o funcție, scriptorul, o activitate – iată ce ne spune gramatica atunci când opune substantivul celui dintâi, verbului (tranzitiv) al celui de-al doilea². Dar nu în sensul că scriitorul ar fi o pură esență; și el acționează, dar acțiunea sa este imanentă obiectului, ea se exercită paradoxal, asupra propriului său instrument: limbajul; scriitorul trudește asupra propriului cuvânt (chiar dacă e inspirat), absorbit complet în această muncă. Activitatea scriitorului presupune două tipuri de norme: cele tehnice (de compoziție, gen, scriitură) și cele artizanale (de trudă, răbdare, corectare, perfecțiune). Paradoxul decurge din faptul că, materia fiindu-și într-un anume fel și propriul scop, literatura se dovedește a fi de fapt o activitate tautologică, precum în cazul mașinilor cibernetice construite *pentru ele-însele* (homeostatul lui Ashby): scriitorul este omul care captează și transformă radical *întrebarea* pusă lumii într-o *interogație asupra scrisului*: pe „de ce” în „cum”. Iar miracolul, dacă putem spune așa, este

că această activitate narcisică naște mereu de-a lungul unei literaturi seculare, aceeași întrebare – „de ce?”. Închizându-se în „*cum să scriu*”, scriitorul regăsește până la urmă întrebarea deschisă prin excelență: de ce lumea? Care este sensul lucrurilor? De fapt, doar în momentul în care își devine propriul scop, activitatea scriitorului dobândește un ca

1 Se spune că în sensul pe care i-l dăm astăzi, *intelectual* a apărut în momentul afacerii Dreyfus, folosit evident de anti dreyfusarzi pentru a-i desemna pe dreyfusarzi.

2 La origine, scriitorul e cel care scrie în locul altora. Sensul actual (autor de cărți) datează din secolul al XVI-lea.

În fr. *écrivain* (substantiv) – scriitor; „*écrivant*” (participiu prezent substantivizat) – scriptor. (nota trad.)

racter mediator: scriitorul concepe literatura ca scop, iar lumea i-o restituie ca mijloc; iar în această *decepție* nesfârșită, scriitorul regăsește lumea, o lume stranie de altfel, din moment ce literatura o înfățișează ca întrebare și niciodată, *la urma urmelor*, ca răspuns.

Cuvântul nu poate fi nici instrument, nici vehicul, ci – și e din ce în ce mai limpede – o structură; dar scriitorul este, prin definiție, singurul care-și pierde propria structură și pe cea a lumii în structura cuvântului. Or, acest cuvânt este o materie (la nesfârșit) prelucrată; un fel de supracuvânt care consideră realul doar un pretext (pentru scriitor, *a scrie* este un verb intransitiv); deci cuvântul nu poate niciodată explica lumea sau, cel puțin, atunci când pare să o explice, nu face decât să-i retragă și mai mult ambiguitatea; când explicația e fixată într-o operă, aceasta devine imediat un produs ambiguu al realului, de care e legată *cu detașare*; la urma urmelor, libertatea este întotdeauna nerealistă, iar tocmai această lipsă de realism îi permite adesea să pună întrebări pertinente lumii – fără ca ele să poată fi vreodată – directe: plecând de la o explicație teocratică asupra lumii, Balzac a interogat-o, de fapt, mereu. Rezultă de aici că scriitorul își interzice prin însuși statutul său existențial două moduri de rostire, în pofida clarviziunii sau sincerității acțiunii sale; în primul rând, *doctrina*, deoarece, prin însăși natura proiectului său și împotriva propriei voințe, el convertește orice explicație în spectacol și nu este niciodată altceva decât un inductor de ambiguitate 1; apoi *mărturia*: pentru că s-a dăruit cuvântului, scriitorul nu poate avea o conștiință naivă: vrând să vorbești despre un strigăt, în final mesajul va spune mult mai puțin despre acesta decât despre strădania în sine;

identificându-se cu o rostire, scriitorul pierde orice posibilitate de a mai ajunge la adevăr deoarece lim

1 Un scriitor poate produce un sistem, dar acesta nu va fi niciodată receptat ca atare. Îl consider pe Fourier un mare scriitor prin uimitorul spectacol pe care ni-l oferă lumea descrisa de el.

bajul – de îndată ce nu mai e riguros tranzitiv – devine tocmai acea structură care (cel puțin istoricește vorbind „de la sofism încoace”) își propune să neutralizeze adevăratul și falsul. Dar el câștigă de fapt puterea de a zgudui lumea, oferindu-i spectacolul amețitor al unui praxis fără restricții. Iată de ce este inutil să i se ceară unui scriitor să-și angajeze opera: un scriitor care „se angajează” pretinde că utilizează simultan două structuri, lucru pe care nu-l poate face fără să trișeze, fără să recurgă la ingeniosul tertip care-l făcea pe jupânul Jacques când bucătar, când vizitiu, dar niciodată amândouă în același timp (e inutil să mai revenim asupra tuturor exemplelor de mari scriitori neangajați sau „rău” angajați și de mari angajați, scriitori slabi). Dar îi putem cere scriitorului să fie responsabil; și nu oricum; faptul că scriitorul răspunde de propriile-i opinii este nesemnificativ; chiar și faptul că își asumă într-un mod mai mult sau mai puțin inteligent implicațiile ideologice ale operei sale rămâne un lucru secundar; pentru scriitor, autentică responsabilitate înseamnă asumarea literaturii ca *angajament ratat*, asemeni privirii lui Moise asupra Pământului Făgăduit al realului (responsabilitatea lui Kafka, spre exemplu).

Firește, literatura nu este un har, ci suma proiectelor și hotărârilor care poartă un om spre împlinire (adică, într-un fel, spre esențializare) doar prin cuvânt: e scriitor cine vrea să fie. La fel de firesc, atunci când îl consumă pe scriitor, societatea îi transformă proiectul în vocație, truda asupra limbajului în har al scrisului, iar tehnica în artă; *a-scrie-bine* a devenit astfel un mit: scriitorul este un preot cu simbrie, el este paznicul, respectabil și derizoriu, deopotrivă, al sanctuarului măreței

1 Structură a realului și structură a limbajului; nimic nu semnalează mai bine dificultatea suprapunerii lor, decât constantul eșec al dialecticii, când acesta devine discurs; căci limbajul nu este dialectic; dialectica *vorbită* rămâne o dorință; limbajul nu poate spune decât: *trebuie* să fii dialectic; limbajul, cu excepția limbajului scriitorului, e o reprezentare fără perspectivă; dar scriitorul se

dialectizează pe sine, niciodată lumea.

Rostiri franceze – un soi de Bun național, marfă sacră, produsă, transmisă, consumată și exportată în cadrul unei sublime economii a valorilor. Această sacralizare a trudei scriitorului asupra formei are consecințe importante, și deloc formale: ea îngăduie societății (înalte) să țină la distanță conținutul operei, atunci când acesta o deranjează, să-l convertească în pur spectacol căruia își rezervă dreptul de a-i aplica o judecată liberală (adică indiferentă), să neutralizeze revolta pasiunilor și subversiunea criticilor (ceea ce-l obligă pe scriitorul „angajat” la o neîncetată și neputincioasă provocare), pe scurt, să recupereze scriitorul; nu există niciun scriitor care să nu fie într-o bună zi digerat de instituțiile literare, poate doar dacă se auto-suprimă, mai bine zis, dacă încetează să-și mai confunde propria ființă cu cea a cuvântului; de aceea sunt atât de puțini scriitori care renunță la scris, căci literalmente acest lucru ar însemna sinuciderea, pieirea ființei ce au hotărât să fie; și dacă totuși întâlnim așa ceva, tăcerea lor răsună ca o inexplicabilă convertire (Rimbaud) 1;

În schimb, scriptorii sunt oameni „tranzitivi”; ei își aleg un țel (să depună mărturie, să explice, să instruiască), iar pentru a-l atinge, cuvântul nu e decât un mijloc; în ce-i privește, cuvântul se lasă făcut, nu e faptă. Iată deci limbajul redus la rangul de instrument de comunicare, de vehicul al „gândirii”. Chiar dacă scriptorul acordă o anumită atenție scriiturii, această grijă nu este niciodată ontologică, ea nu devine niciodată obsesie. Scriptorul nu exercită nicio acțiune tehnică esențială asupra cuvântului; el are la dispoziție o scriitură comună tuturor scriptorilor, un fel de *Koine*, în care se pot, bineînțeles, distinge dialecte (de pildă, marxist, creștin, existențialist), dar foarte rar stiluri. Căci scriptorul se definește prin aceea că proiectul său de comunicare este

1 Acestea sunt datele moderne ale problemei. Se știe însă că, dimpotrivă, contemporanii lui Racine nu au fost defel uimiți când acesta a încetat brusc să scrie tragedii pentru a deveni funcționar regal.

naiv: el nu admite ca mesajul său să se întoarcă și să se închidă asupra lui însuși, nici să se citească în el, într-un fel diacritic, altceva decât vrea el să spună; ce scriptor ar suporta să i se psihanalizeze scriitura? Pentru el, cuvântul pune capăt unei ambiguități a lumii, instituie 1 o explicație ireversibilă (chiar dacă o recunoaște provizorie)

sau o informație incontestabilă (chiar dacă se vrea un modest dascăl); în timp ce scriitorul, așa cum am văzut, este de cealaltă parte: pentru el, o știe prea bine, cuvântul – intransitiv prin opțiune și trudă – instituie o ambiguitate, chiar dacă se vrea peremptoriu și dacă, în mod paradoxal, se oferă spre descifrare ca o tăcere monumentală; el nu poate avea altă deviză decât gândul profund al lui Jacques Rigaud: *Chiar atunci când afirm, continui să întreb*.

Scriitorul are ceva comun cu preotul, scriptorul cu grămaticul; rostirea primului e un act intransitiv (deci, într-un anume fel, un gest), rostirea celuiilalt este o activitate. Paradoxul constă în aceea că societatea consumă cu mult mai multă rezervă o rostire tranzitivă decât una intransitivă; chiar astăzi, când există scriptori peste tot, statutul lor este mult mai incomod decât cel al scriitorului. Acest lucru ține în primul rând de un fapt material: cuvântul scriitorului este o marfă livrată, urmând niște circuite seculare, fiind unicul obiect al unei instituții care există doar pentru el: literatura; dimpotrivă, cuvântul scriptorului nu poate fi produs și consumat decât la umbra unor instituții care au, la origine, o cu totul altă funcție decât punerea în valoare a limbajului: Universitatea și, mai rar, Cercetarea, Politica etc. De altfel, cuvântul scriptorului se află într-o situație incertă și dintr-un alt motiv: nefiind (sau necrezându-se) decât un simplu vehicul, natura sa comercială este transmisă și proiectului care se realizează prin el: să vinzi gândire în afara oricărei arte; or, principalul atribut mitic al gândirii „pure” (ar fi mai bine să spunem „neaplicate”) constă tocmai în faptul că e produsă în afara circuitului banului; spre deosebire de formă (care costă scump, spunea Valéry), gândirea nu costă nimic, dar nici nu se vinde; ea se oferă cu generozitate. Acest fapt dezvăluie cel puțin două noi diferențe între scriitor și scriptor. În primul rând, producția scriptorului are întotdeauna un caracter liber dar și, într-o oarecare măsură, „insistent”: el propune societății un lucru pe care aceasta nu i-l cere neapărat; în marginea instituțiilor și tranzacțiilor, rostirea sa apare, paradoxal – cel puțin prin motivele sale – mult mai individuală decât cea a scriitorului: *funcția scriptorului este de a spune cu orice prilej și pe loc ceea ce gândește*¹; iar această funcție e suficientă, crede el, pentru a-l justifica; de aici provine și aspectul critic, urgent al rostirii scriptorului ce pare că semnalează mereu un conflict între caracterul nestăvilit al gândirii și inerția unei societăți sătule să consume o marfă pe care nicio instituție specifică nu o

reglează. Reținem astfel *a contario* – și aceasta e cea de-a doua diferență – că funcția socială a rostirii literare (a scriitorului) este tocmai *transformarea gândirii* (sau a conștiinței, sau a strigătului) *în marfă*; societatea duce un fel de bătlie vitală pentru a-și însuși, a adapta, a instituționaliza hazardul gândirii – iar limbajul, model al instituțiilor, îi oferă acest mijloc; paradoxul: o gândire „provocatoare” cade fără greutate sub autoritatea instituției literare; scandalurile de limbaj, de la Rimbaud la Ionescu sunt imediat și perfect integrate; iar o gândire provocatoare, în măsura în care o vrem imediată (fără mediere), se epuizează fără doar și poate într-un *no man's land* al formei: scandalul nu e niciodată total.

De fapt, am descris aici o contradicție pe care o regăsim foarte rar în stare pură: astăzi, fiecare se mișcă mai mult sau mai puțin fățiș între cele două ipostaze – cea a scriitorului și cea a scriptorului. Fără îndoială.

1 Această funcție de *manifestare imediată* se opune radical funcției scriitorului care: 1° înmagazinează, publicând într-un ritm care nu este cel al conștiinței sale; 2° își mediază gândirea printr-o formă elaborată și „regulată”; 3° își deschide opera «noi interogații libere, fiind astfel contrariul unui dogmatic.

Istoria e de vină; din cauza ei ne-am născut prea târziu pentru a fi niște superbi scriitori (de bună credință) și prea devreme (?) pentru a fi niște scriptori respectați. Astăzi, fiecare intelectual deține cele două roluri, „asumându-l” mai mult sau mai puțin bine pe unul sau altul: scriitori care au brusc comportamentul, nerăbdarea scriptorilor; scriptori care se ridică uneori până la teatrul limbajului. Vrem să scriem *ceva* și, în același timp, *scriem* pur și simplu. Pe scurt, se pare că epoca noastră va da naștere unui tip bastard: scriitorul-scriptor. Funcția acestuia nu poate fi și ea decât paradoxală: el provoacă și conjură, deopotrivă; formal, rostirea sa e liberă, sustrasă instituției limbajului literar și, totuși, închisă tocmai în această libertate, ea își secretă propriile-i reguli sub forma unei scriituri comune; de-abia ieșit din clubul oamenilor de litere, scriitorul-scriptor reîntră în altul, cel al intelectualității. La scara întregii societăți, această nouă grupare deține o funcție *complementară*: scriitura intelectualului funcționează ca semn paradoxal al unui non-limbaj, ea îngăduie societății să trăiască visul unei comunicări fără sistem (fără instituție): să scrii fără să scrii, comunicare a gândirii pure fără ca aceasta să fie însoțită de vreun

mesaj parazit – iată modelul pe care îl realizează pentru societate scriitorul-scriptor. E vorba de un model deopotrivă distant și necesar, cu care societatea se joacă într-un fel de-a șoarecele și pisica: îl recunoaște pe scriitorul-scriptor, căruia îi cumpără (moderat) operele, admitându-le caracterul public; dar, în același timp, îl ține la distanță, obligându-l să se sprijine pe instituții anexe aflate sub controlul său (Universitatea, spre exemplu), acuzându-l fără încetare de intelectualism, adică, mitic vorbind, de sterilitate (reproș care nu-l pândește niciodată pe scriitor). În concluzie, din punct de vedere antropologic, scriitorul-scriptor este un exclus integrat prin însăși excluderea sa, un îndepărtat moștenitor al Scriitorului Blestemat; funcția sa în ansamblul societății are probabil legătură cu cea atribuită de El. Lévi-Strauss

Vrăjitorului1: funcție de complementaritate, vrăjitorul și intelectualul ilustrând o boală necesară economiei colective a sănătății. Și firește, nu e defel surprinzător că un asemenea conflict (sau contract, cum vrem) se iscă la nivelul limbajului; căci limbajul conține acest paradox: instituționalizarea subiectivității.

1 Introducere la opera lui Mauss, în MAUSS: *Sociologie et anthropologie*, P.U.F.

CRITICA ȘI ADEVĂR *

Nimic nu este mai important pentru o societate decât i clasificarea limbajelor sale. Schimbarea acestei clasificări, deplasarea cuvântului echivalează cu o revoluție. Timp de două secole, clasicismul francez s-a definit prin separarea, ierarhia și stabilitatea scriiturilor sale, iar revoluția romantică s-a considerat ea însăși drept factor perturbator al clasificării. Or, de aproape o sută de ani, de la Mal-larme, fără îndoială, are loc o schimbare importantă a spațiilor literaturii noastre: ceea ce se schimbă, se adâni și se unifică este dubla funcție, poetică și critică, a scriiturii1; nu numai că scriitorii fac ei înșiși critică, ci opera lor enunță, adesea, condițiile nașterii acesteia (Proust) sau chiar a absenței sale (Blanchot): același limbaj tinde să circule prin întreaga literatură și chiar dincolo de sine: cartea este astfel abordată prin reversul ei de către cel care o face; nu mai există nici poeți, nici romancieri: nu mai există decât o scriitură2.

CRIZA COMENTARIULUI. Or, iată că, printr-o mișcare complementară, criticul devine la rândul său scriitor. Bineînțeles, a voi să fii scriitor nu ridică vreo pretenție la un anumit statut, ci e o intenție

de a fi. Ce importanță dacă pare mai glorios să fii romancier, poet, eseist, sau *verité*, II, Editions du Seuil, Paris, 1966.

Clezio (prefață cronicar? Scriitorul nu poate fi definit în termeni ce țin de rol sau de valoare, ci numai printr-o anume *conștiință a cuvântului*. Este scriitor cel pentru care limbajul constituie o problemă, cel care îi simte profunzimea, și nu instrumentalitatea sau frumusețea. Au apărut, deci, cărți de critică ce se citesc pe aceleași căi ca și opera propriu-zis literară, cu toate că autorii lor nu sunt prin statut decât critici, și nicidecum scriitori. Dacă critica nouă este într-adevăr reală, atunci nu o vom regăsi în unitatea metodelor, și cu atât mai puțin „în snobismul care, așa cum se spune în mod comod, o susține, ci în solitudinea actului critic, afirmat de aici înainte, departe de alibiurile științei sau instituțiilor, ca un act al deplinei scriituri. Despărțiți altă dată de mitul uzat al „*superbului creator și umilului servitor, amândoi necesari, fiecare la locul său etc*”, scriitorul și criticul se reîntâlnesc acum în aceeași condiție dificilă, în fața aceluiași obiect: *Limbajul*.

Această ultimă transgresiune – ” așa cum* am văzut, este greu tolerată. Și totuși, deși mai trebuie încă luptat, ea pare să fie deja depășită de o nouă modificare ce apare la orizont: nu doar critica începe această „străbatere a scriiturii”¹ care ne va marca poate secolul, ci întreg discursul intelectual. Încă acum patru secole – după cum sesiza plin de perspicacitate Georges Bataille – fondatorul ordinului care a făcut cel mai mult pentru retorică, Ignățiu de Loyola, lăsa în ale sale *Exerdee spiritus-els* modelul unui discurs dramatizat, expus altor forțe decât silogismul sau abstracțiunea.² De atunci, prin scriitori ca Șade sau Nietzsche, regulile expozeului intelectual sunt periodic „arse” (în cele două sensuri ale termenului). Acest lucru pare a fi pus astăzi în discuție în mod

1 Philippe Sollers, „Dante și străbaterea scriiturii”, în *Pentru o teorie a textului*, antologie Tel Quel, București, Ed. Univers, 1980.

2 „... Aici vedem cel de-al doilea sens al cuvântului *a dramatiza*: și anume voința, adăugându-se discursului, de a nu rămâne la enunț, de a te obliga să simți tăișul vântului, să fii gol... în acest sens, este o eroare clasică să așezi Exercițiile Sf. Ignățiu în metoda discursivă...” (L'expérience intérieure, Galli-rnard, 1954, p. 26).

deschis. Intelectul accede la o altă logică, abordează spațiul gol al „experienței interioare”: unul și același adevăr se caută, comun oricărei rostiri, fie ea fictivă, poetică sau discursivă, pentru că el va fi

de acum înainte adevărul rostirii înseși. Când Jacques Lacan vorbește¹, el substituie abstracțiunii tradiționale a conceptelor o expansiune totală a imaginii în sfera cuvântului, în așa fel încât acesta nu mai separă exemplul de idee, fiind el însuși adevărul. La cealaltă extremă, rupând cu noțiunea comună de „dezvoltare”, *le Cru et le Cuil* a lui Claude Lévi-Strauss propune o retorică nouă a *variației*, angajând, astfel, o responsabilitate a formei pe care o întâlnim doar rareori în lucrările din sfera științelor umaniste. Asistăm, fără îndoială, la o transformare a rostirii discursive, transformare ce-l apropie pe critic de scriitor: intrăm astfel într-o *criză* generală a *Comentariului*, la fel de importantă, poate, ca și cea care a marcat, în legătură cu aceeași problemă, trecerea de la Evul mediu la Renaștere.

Această criză este într-adevăr inevitabilă din momentul în care se descoperă – sau se redescoperă – natura simbolică a limbajului, sau dacă preferăm, natura lingvistică a simbolului. Lucru ce se petrece astăzi sub acțiunea conjugată a psihanalizei și a structuralismului. Mult timp, societatea clasico-burheză a văzut în cuvânt un instrument sau un element decorativ: astăzi noi vedem în el un semn și un adevăr. Tot ceea ce are legătură cu limbajul este deci, într-un anumit fel, repus în discuție: filosofia, științele umaniste, literatura.

Iată, fără îndoială, contextul în care trebuie să reaşezăm astăzi critica literară, miza sa în bună parte. Care sunt raporturile operei cu limbajul? Dacă opera este simbolică, la ce reguli de lectură suntem limitați? Poate exista o știință a simbolurilor scrise? Limbajul criticului, poate fi și el simbolic?

LIMBA PLURALĂ. Ca gen, Jurnalul intim a fost înțeles în două moduri diferite de sociologul Alain Girard

1 La seminarul său de la *ficole pratique des Hautes Études*.

și de scriitorul Maurice Blanchot. Pentru unul, Jurnalul este expresia unor circumstanțe sociale, familiale, profesionale etc.; pentru celălalt, el este o modalitate neliniștită de a întârzia solitudinea fata de scriiturii. Deci, Jurnalul are cel puțin două sensuri, fiecare plauzibil, datorită coerenței sale. Situație banală, pentru care s-ar putea găsi mii de exemple în istoria criticii și în varietatea lecturilor pe care le inspiră aceeași operă: fie doar și faptele pot atesta că opera are mai multe sensuri. Fiecare epocă poate, într-adevăr, să se creadă în posesia sensului canonic al operei, dar este de-ajuns să lărgim puțin perspectiva istoriei pentru a transforma acest sens singular în sens

plural, iar opera închisă în operă deschisă 2. Însăși definiția operei se schimbă: ea nu mai este un fapt istoric, ci devine un fapt antropologic, căci nicio istorie nu o epuizează. Varietatea sensurilor nu trădează deci o viziune relativistă asupra moravurilor omenesti; ea nu indică o înclinație a societății spre eroare, ci o dispoziție a operei spre deschidere: datorită structurii sale, și nu datorită infirmității celor ce o citesc, opera are în același timp mai multe sensuri. Acest lucru o face simbolică: simbolul nu este imaginea, ci însăși pluritatea sensurilor 3.

1 Alain Girard, *le Journal intime* (P.U.F., 1963) – Maurice Blanchot, *Spațiul literar* (Ed. Univers, 1980, trad. I. Mavrodin).

2 Vezi *Opera deschisă* a lui Umberto Eco (E.P.L., București, 1969. Traducere Cornel Minai Ionescu).

3 Știi foarte bine că *simbol* are un cu totul alt sens în semiologie, unde sistemele simbolice sunt, dimpotrivă, cele în care „o singură formă poate fi propusă, fiecărei unități de expresie corespunzându-i biunivoc o unitate a conținutului”, față de sistemele semiotice (limbaj, vis), unde se impune „postularea a doua forme diferite, una pentru expresie, alta pentru conținut, fără legătură între ele” (N. Ruwet, „La Linguistique genera e au-jowrd hui, *Arch. europ. de Sociologie*, V (1964), p. 287. Este evident că, în funcție de această definiție, simbolurile operei aparțin unei semiotici, și nu unei simbolistici. Păstrez totuși aici provizoriu termenul *simbol* în sensul general dat de P. Ricoeur și care este suficient pentru discuțiile ce urmează. („Avem simbol atunci când limbajul produce semne de grad compus al căror sens, nemulțumit să desemneze ceva, desemnează un alt sens care nu ar putea fi atins decât în și prin intermediul său”. *De l'Interpre-tation, essai sur Freud, Seuil*, 1965, p. 25).

Simbolul este constant. Pot varia doar conștiința pe care societatea o are despre acesta și drepturile ce i le acordă. Libertatea simbolică a fost recunoscută și, într-o oarecare măsură, codificată în Evul mediu, așa cum reiese din teoria celor patru sensuri¹; în schimb, societatea clasică s-a acomodat destul de puțin cu ea: fie că a ignorat-o, fie că, așa cum se întâmplă încă și azi, a cenzurat-o; istoria libertății simbolurilor este adesea violentă și acest lucru își are, bineînțeles, sensul său: cenzurarea simbolurilor nu poate rămâne nepedepsită. Orice s-ar spune, avem de-a face cu o problemă instituțională, și nu cu una, ca să spunem așa, structurală; indiferent de ceea ce societățile gândesc sau decretează, opera le depășește, le străbate, asemeni unei

forme ce e, rând pe rând, umplută de sensuri mai mult sau mai puțin contingente, istorice; o operă este „eternă” nu pentru că impune un sens unic mereu altor oameni, ci pentru că sugerează sensuri mereu diferite aceluiași om, care vorbește aceeași limbă simbolică de-a lungul timpurilor mereu altele: opera propune, omul dispune.

Orice cititor trebuie să știe acest lucru, dacă vrea să nu se lase intimidat de cenzurile literiei: nu simte el, oare, că restabilește contactul cu un anume *dincolo* al textului, ca și cum limbajul prim al operei ar naște în el alte cuvinte și l-ar învăța să vorbească o a doua limbă? Iată ce numim a *visa*. Dar visul își are căile sale, după expresia lui Bachelard, iar aceste căi sunt trasate în fața cuvântului de cea de-a doua limbă a operei. Literatura este explorare a numelui: Proust a scos la iveală o întreagă lume din aceste câteva sunete: *Guermantes*. De fapt, scriitorul are întotdeauna credința că semnele nu sunt arbitrar și că numele este o proprietate naturală a lucrului: scriitorii sunt de partea lui Cratil, și nu a lui Hermogene. Or, *noi trebuie să citim așa cum se scrie*: doar atunci „glorificăm” literatura („a glorifica”).

1 Sens literar, alegoric, moral și anagoric. Rămâne, în mod evident, o străbaterie orientată a sensurilor spre sensul anagoric.

Înseamnă „a manifesta în esența sa”); căci, dacă cuvintele nu ar avea decât un sens, cel din dicționar, dacă o a doua limbă nu ar veni să tulbure și să elibereze „certitudinile limbajului”, nu ar exista literatură. Iată de ce regulile lecturii nu sunt cele ale literiei, ci ale aluziei: reguli lingvistice, nu filologice 2.

Filologiei îi revine, într-adevăr, sarcina să fixeze sensul literal al unui enunț, dar este neputincioasă în fața sensurilor secunde. Dimpotrivă, lingvistica acționează, nu pentru a reduce ambiguitățile limbajului, ci pentru a le înțelege și, dacă putem spune așa, pentru a le *institui*. Ceea ce poezii cunosc de mult timp sub numele de *sugestie* sau *evocare*, lingvistul încearcă acum să abordeze, dând astfel un statut științific ezitărilor sensului. R. Jakobson a insistat asupra ambiguității constitutive a mesajului poetic (literar), ambiguitate ce nu provine dintr-o perspectivă estetică asupra „libertăților” interpretării, și cu atât mai puțin dintr-o cenzură morală a riscurilor sale; ea poate fi formulată în termenii unui cod: limba simbolică căreia îi aparțin operele literare este *prin structură* o limbă plurală; codul său este alcătuit în așa fel încât orice cuvânt (orice operă) pe care le generează are sensuri multiple. Această predispoziție există deja în limba

propriu-zisă ce comportă mai multe incertitudini decât se recunoaște – iar lingvistul începe

1 Mallarmé: „Dacă vă înțeleg eu bine, îi scrie el lui Francis Viele-Griffin, deduceți privilegiul creator al poetului din imperfecțiunea instrumentului cu care trebuie să lucreze: o limbă ipotetic adecvată la traducerea gândirii sale ar suprima literatorul care s-ar numi, din această pricină, monsieur Tout le Monde” (citată de J.P. Richard, *l'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 576).

2 Recent și în repetate rânduri s-a reproșat noii critici că ar contraria sarcina educatorului, care este în esență, pare-se, aceea de *aânvăț a cititul*. Vechea retorică avea ambiția de *a învăța scrisul*: ea dădea reguli de creație (de imitație), și nu de receptare. Putem, într-adevăr, să ne întrebăm dacă nu sărăcim lectura izolându-i astfel regulile. A citi bine înseamnă, virtual, a scrie bine, a scrie, adică, potrivit cu simbolul.

să le studieze. Și totuși, ambiguitățile limbajului practic nu reprezintă nimic față de cele ale limbajului literar. Primele sunt, într-adevăr, reductibile prin *situația* în care apar: ceva în afara celei mai ambigue fraze, un context, un gest, o amintire, ne spune cum trebuie să o înțelegem dacă vrem să utilizăm *practic* informația pe care trebuie să ne-o transmită: contingența face clar sensul.

Nimic asemănător în cazul operei ce este pentru noi fără contingență, și aceasta o definește, poate, cel mai bine; opera nu este înconjurată, desemnată, protejată, dirijată de nicio situație; nicio existență practică nu este acolo pentru a ne comunica sensul pe care trebuie să i-l dăm; ea are întotdeauna ceva citațional; ambiguitatea sa este cu adevărat pură; oricât de prolixă ar fi, are întotdeauna ceva din concizia pythică, cuvinte conforme unui prim cod (Pythia nu divaga), și totuși deschisă mai multor sensuri deoarece cuvintele erau pronunțate în afara oricărei *situații* – dacă nu chiar situația ambiguității: opera este întotdeauna într-o situație profetică. Bineînțeles că, dacă adaug situația *mea* lecturii pe care o dau unei opere, pot să-i reduc ambiguitatea (ceea ce se întâmplă de obicei); dar această situație, schimbătoare, *compune* opera, nu o regăsește: opera nu poate protesta împotriva sensului pe care i-l dau, din moment ce mă supun eu însumi constrângerilor codului simbolic care o întemeiază, adică din moment ce accept să-mi înscriu lectura în spațiul simbolurilor; dar ea nu poate nici să autentifice acest sens, căci codul secund al operei e limitativ, nu

prescriptiv; el trasează volume de sensuri, nu linii; fondează ambiguități, și nu un sens. Retrasă din orice *situație*, opera se oferă tocmai prin aceasta explorării: în fața celui care o scrie sau o citește, ea devine o întrebare pusă limbajului ale cărui fundamente le simțim, ale cărui limite le atingem. Opera devine ast

— Cf A J Greimas, *Cours de Semantique*, în special capitolul VI asupra izotopiei discursului (Curs apărut la École normale supérieure de Saint-Cloud, 1964).

fel depozitara unei imense, nesfârșite anchete asupra cuvintelor
1. Întotdeauna vrem ca simbolul să nu fie decât o caracteristică a imaginației. Dar simbolul are și o funcție critică, iar obiectul criticii sale este limbajul însuși. *Criticilor Rațiunii* pe care ni le-a dat filosofia, ne-am putea imagina să le adăugăm o *Critică a Limbajului* – și aceasta este însăși literatura.

Or, dacă e adevărat că opera are, prin structură, un sens multiplu, ea trebuie să producă două discursuri diferite: căci putem urmări în operă, pe de-o parte, toate sensurile pe care le acoperă sau, ceea ce este același lucru, sensul vid ce le poartă pe toate; iar pe de altă parte, putem urmări doar unul din aceste sensuri, în orice caz, aceste două discursuri nu trebuie confundate, neavând nici același obiect, nici aceleași sancțiuni. Putem propune numele de *știință a literaturii* (sau a scriiturii) pentru acest discurs general al cărui obiect este, nu un anume sens, ci însăși pluralitatea sensurilor operei și de *critică literară* pentru celălalt discurs care își asumă în mod deschis, cu propriile-i riscuri, intenția de a da un sens particular operei. Această distincție nu este totuși suficientă. După cum atribuirea sensului poate fi scrisă sau tăcută, vom deosebi lectura operei de *critica* sa: prima este imediată; a doua este mediată printr-un limbaj intermediar – scriitura criticului. *Știință, Critică, Lectură*, acestea sunt cele trei cuvinte pe care trebuie să le parcurgem pentru a împleti în jurul operei cununa sa de limbaj.

ȘTIINȚA LITERATURII. Avem o istorie a literaturii, dar nu avem o știință a literaturii, pentru că, fără îndoială, nu am reușit încă să identificăm complet natura *obiectului* literar, care este un obiect scris. Din momentul în care admitem că opera este făcută din scriitură (și tragem de aici toate consecințele), o *anume* știință a li

1 Ancheta scriitorului asupra limbajului: această temă a fost propusă și tratată de Marthe Robert în legătură cu Kafka, (în special *Kafka*, Gallimard, „Bibliothèque idéale”, 1960).

teraturii devine posibilă. Obiectul său (dacă ea va exista într-o zi) nu va putea să impună operei un sens, în numele căruia și-ar asuma dreptul de a le înlătura pe toate celelalte: s-ar compromite în această acțiune (așa cum a făcut-o până acum). Nu va putea fi o știință a conținuturilor (pe care doar cea mai strictă știință istorică le poate surprinde), ci o știință a *condițiilor* conținutului, adică a formelor; se va interesa de variațiile de sens generate și, dacă putem spune așa, *generabile* de opere: ea nu va interpreta simbolurile, ci doar polivalența lor; într-un cuvânt, obiectul său nu va mai fi constituit de sensurile pline ale operei ci, dimpotrivă, de sensul vid care le poartă pe toate.

Modelul va fi, bineînțeles, lingvistic. Pus în fața imposibilității de a stăpâni toate frazele unei limbi, lingvistul acceptă să stabilească *un model ipotetic de descriere*, pe baza căruia să poată explica cum sunt generate frazele infinite ale unei limbi¹. Oricare ar fi corectivele de adus, nu există niciun motiv să nu aplicăm o astfel de metodă la operele literaturii: aceste opere sunt ele însele asemănătoare unor imense „frazе”, derivate din limba generală a simbolurilor printr-un număr de transformări reglate sau, mai general, printr-o logică semnificantă ce se cere descrisă. Altfel spus, lingvistica poate da literaturii acel model generativ care este principiul oricărei științe, pentru că trebuie întotdeauna să dispui de niște reguli pentru a explica niște rezultate. Știința literaturii va avea deci drept obiect, nu motivarea faptului pentru care un sens trebuie acceptat, nici de ce a fost acceptat (acest lucru, o dată mai mult, e treaba istoricului), ci cauza pentru care el este *acceptabil*; și nu în funcție de regulile filologice ale literei, ci în funcție de regulile lingvistice ale simbolului. Regăsim aici, transpusă la scara unei științe a discursului, sarcina lingvisticii recente, aceea de a descrie *gramaticalitatea* frazelor.

1 Mă gândesc aici, bineînțeles, la lucrările lui N. Chomsky și la propunerile gramaticii transformaționale.

și nu semnificația lor. În același fel, ne vom strădui să descriem *acceptabilitatea* operelor, și nu sensul lor. Nu vom clasa ansamblul sensurilor posibile ca pe o ordine imobilă, ci asemeni urmelor „unei imense dispunerii „operante” (pentru că ea permite alcătuirea operelor), lărgită de la autor la societate. Răspunzând *facultății limbajului* postulată de Humboldt și Chomsky există, poate, în om o *facultate a literaturii*, o energie a cuvântului ce nu are nimic comun cu

„geniul”, pentru că e alcătuită din reguli independente de autor și nu din inspirație sau voință personală. Nu imagini, idei sau versuri sunt șoptite scriitorului de vocea mitică a Muzei, ci marea logică a simbolurilor, marile forme vide care permit să vorbim și să operăm.

Sunt ușor de imaginat sacrificiile la care o asemenea știință l-ar putea supune pe cel pe care îl iubim, sau credem că îl iubim în literatură, atunci când vorbim despre ea, și anume – *autorul*. Și totuși: cum ar putea vorbi știința despre *un* autor? Știința literaturii nu poate decât să apropie opera literară, deși aceasta e semnată, de mit, care în schimb nu este semnat¹. Suntem în general înclinați să credem, cel puțin astăzi, că scriitorul poate să-și revendice sensul operei și să-i definească legalitatea; de unde și întrebarea absurdă a criticului adresată scriitorului mort, vieții, urmelor intențiilor sale, pentru a ne da el însuși asigurări în legătură cu ceea ce semnifică opera sa: vrem cu orice chip să facem să vorbească mortul sau substituții săi, timpul, genul, lexicul, pe scurt, orice *contemporan* al autorului, proprietar prin metonimie ai dreptului scriitorului transferat asupra creației sale. Chiar mai mult: ni se cere să așteptăm moartea scriitorului pentru a-l putea trata cu „obiectivitate”; curioasă răsturnare: în momentul în care opera devine mitică, trebuie să o tratăm ca pe un fapt exact.

1 „Mitul e un cuvânt ce pare să nu aibă emițător veritabil care să-i asume conținutul și să-i revendice sensul; el este deci enigmatic” (L. Sebag, „Le Mythe: Code et Message”, *Temps modernes*, marș, 1965).

Moartea are o altă importanță: ea face ireală semnătura autorului și transformă opera în mit; adevărul anecdotelor se consumă degeaba pentru a întâlni adevărul simbolurilor¹. Bunul simț popular o știe prea bine: nu mergem să vedem jucându-se „o operă de Racine”, ci „un Racine”, așa cum mergem să vedem „un Western”, ca și cum am lua după bunul nostru plac, pentru a ne hrăni, la un anumit interval de timp, puțin din substanța unui mare mit; nu mergem să vedem *Fedra* ci „Berma în *Fedra*”, așa cum am citi Sofocle, Freud, Hölderlin și Kierkegaard în *Oedip* și *Antigona*. Și, de fapt, avem dreptate, pentru că refuzăm astfel ca moartea să copleșească viața, eliberăm opera de constrângerile intenției, regăsim freământul mitologic al sensurilor. Ștergând semnătura scriitorului, moartea întemeiază adevărul operei, care este enigmă. Fără îndoială, opera „civilizată” nu poate fi tratată ca un mit, în sensul etimologic al termenului; dar diferența ține mai puțin de semnătura mesajului decât de substanța sa: operele noastre sunt

scrise, fapt ce le impune constrângeri de sens pe care mitul oral nu le-a putut cunoaște; ne așteaptă o mitologie a scriiturii ce va avea drept obiect nu opere *determinate*, adică înscrise într-un proces de determinare având la origine o persoană (autorul), ci opere *străbătute* de marea scriitură mitică, în care umanitatea își încearcă semnificațiile, adică dorințele.

Va trebui deci să acceptăm redistribuirea obiectelor științei literare. Autorul, opera nu sunt decât punctul de plecare al unei analize ce are la orizont un limbaj: nu poate exista o știință a lui Dante, Shakespeare sau Racine, ci doar o știință a discursului. Ea va cunoaște două mari domenii, în funcție de semnele de care se va ocupa; primul va cuprinde semnele inferioare frazei, cum sunt

1 „Cea ce face ca judecata posterității asupra individului să fie mai dreaptă decât cea a contemporanilor e moartea. Nu te dezvălui în felul tău propriu decât după propria-ți moarte...” (F. Kafka, *Preparatifs de nocés à la campagne*, Gallimard, 1957, p. 366).

vechile figuri, fenomenele de conotație, „anomaliile semantice” * etc, pe scurt, toate trăsăturile limbajului literar în ansamblul său; cel de-al doilea va cuprinde semnele superioare frazei, părțile discursului din care se poate deduce o structură a povestirii, a mesajului, a textului discursiv² etc. Unitățile mari și mici ale discursului sunt evident într-un raport de integrare (ca și fonemele față de cuvinte și cuvintele față de frază), dar ele se constituie în niveluri independente de descriere. Abordat în acest fel, textul literar se va deschide unor analize *sigure*, dar este evident faptul că ele vor lăsa neatins un enorm reziduu. El s-ar constitui în bună măsură din ceea ce, astăzi, noi considerăm esențial în operă (geniul personal, arta, umanitatea), exceptând cazul în care am manifesta din nou interes și dragoste pentru adevărul miturilor.

Obiectivitatea cerută de această știință a literaturii va mai acționa într-un sens: nu asupra operei imediate (care e de domeniul istoriei literare sau filologiei), ci asupra inteligibilității sale. Așa cum fonologia, fără a refuza verificările experimentale ale foneticii, a întemeiat o nouă obiectivitate a sensului fonic (și nu numai a sunetului fizic), tot astfel există o obiectivitate a simbolului, diferită de cea necesară fondării literei. Obiectul produce constrângeri de substanță, nu reguli de semnificare: „gramatica” operei nu este cea a idiomului în care aceasta e scrisă, iar obiectivitatea noii științe depinde de cea

1 T. Todorov. „Les anomalies semantiques”, va apărea în revista *Langages*.

2 Analiza structurală a povestirii permite azi cercetări preliminare, care au loc la Centre d'Études des Communications de Alasse de l'École pratique des Hautes Études, plecând de la lucrările lui V. Propp și El. Lévi-Strauss. În legătură cu mesajul poetic, a se vedea: R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963, cap. 11 și Nicolas Ruwet: „L'analyse structurale de la poésie” (*Linguistics* 2, dec, 1963) și „Analyse structurale d'un poeme français”. (*Linguistics* 3, ian. 1964). Cf. de asemenea El. Lévi-Strauss și R. Jakobson: „Les chats de Charles Baudelaire” (*L'Homme*, II, 1962, 2) și Jean Cohen, *Structure du langage poétique* (Flammarion, 1966).

de-a doua gramatică, nu de prima. Știința literaturii nu se va preocupa de faptul că opera a existat, ci de faptul că ea a fost înțeleasă și că mai este încă: inteligibilul va fi deci izvorul „obiectivității” sale.

Va trebui deci să renunțăm la ideea că știința literaturii poate să ne ofere sensul ce trebuie negreșit atribuit unei opere: ea nu *va da* și nu *va regăsi* niciun sens, ci va descrie logica după care sunt generate sensurile, într-un fel ce poate fi *acceptat* de logica simbolică a oamenilor, tot așa cum frazele limbii franceze sunt *acceptate* de „sentimentul lingvistic” al francezilor. Rămâne un drum lung de parcurs până vom putea dispune de o lingvistică a discursului, adică de o veritabilă știință a literaturii, conformă cu natura verbală a obiectului său. Căci dacă lingvistica poate să ne ajute, ea nu poate singură să rezolve toate problemele pe care le ridică aceste obiecte noi, adică părțile discursului și sensurile duble. Ca atare, ea va face apel la istorie, ce îi va transmite durată, adesea imensă, a codurilor secunde (cum este cazul codului retoric) și la antropologie, care va permite descrierea logicii generale a semnificațiilor prin comparații și integrări succesive.

CRITICA. Critica nu este știință. Aceasta din urmă se ocupă de sensuri, cealaltă le produce. Ea deține, așa cum am spus, un loc intermediar între știință și lectură, conferind o limbă cuvântului pur care citește și un cuvânt (printre altele) limbii mitice ce alcătuiește opera și de care se ocupă știința.

Raportul criticii cu opera este cel al unui sens cu o formă. Criticul nu poate pretinde că „traduce” opera, că o face, adică, mai explicită, căci nu există nimic mai clar decât opera. Dar el poate să

„genereze” un anume sens, derivându-l dintr-o formă care este opera. Dacă citește „fiica lui Minos și a lui Pasiphae”, rolul său nu este de a stabili că e vorba de Fedra (filologii vor face acest lucru), ci de a concepe o rețea de sensuri, astfel încât să se instaleze aici, conform anumitor exigențe logice asupra cărora vom reveni imediat, tema chtoniană și tema solară. Criticul dedublează sensurile, făcând ca, deasupra primului limbaj al operei să plutească un al doilea, adică o coerență de semne. Este vorba, de fapt, de un fel de anamorfoză, fiind bine stabilit că, pe de o parte, opera nu se oferă niciodată unei pure reflectări (ea nu este un obiect specular ca un măr sau o cutie) iar, pe de altă parte, că anamorfoza însăși este o transformare *supravegheată*, supusă unor constrângeri optice: din ceea ce reflectă, trebuie să transforme *totul*; să nu transforme decât urmând anumite legi; să transforme întotdeauna în același sens. Acestea sunt cele trei constrângeri ale criticii.

Criticul nu poate spune „*orice*” 1. Ceea ce îi controlează discursul nu este totuși teama morală de a „delira”; mai întâi, pentru că el lasă altora sarcina nedemnă de a tranșa peremptoriu între judecată și lipsa de judecată, tocmai în secolul în care delimitarea lor este repusă în discuție²; apoi, pentru că dreptul de a „delira” a fost cucerit de literatură cel puțin de la Lautréamont încoace, iar critica ar putea foarte bine intra în delir conform unor motive poetice, cu condiția să declare acest lucru; în sfârșit, pentru că delirurile de astăzi sunt adesea adevărurile de mâine: Taine nu i-ar fi părut, oare, delirant lui Boileau, Georges Blin lui Brunetière? Nu, dacă criticul are ceva de spus (și nu orice), înseamnă că el acordă cuvântului (al autorului și al său) o funcție semnificantă și că, prin urmare, anamorfoza pe care o imprimă operei (și căreia nimeni nu poate să i se sustragă) este ghidată de constrângerile formale ale sensului: sensul nu se face

1 Acuzație adusă noii critici de R. Picard (*Nouvelle critique on nouvelle imposture*, Paris, 1965, p. 66).

2 Trebuie să reamintim oare că nebunia are o istorie – și că această istorie nu s-a sfârșit? (Michel Foucault, *Folie et Dérailson, Histoire de la Folie à l'âge classique*, Pion, 1961).

oricum (dacă vă îndoiiți, încercați): sancțiunea criticului nu este sensul operei, ci sensul a ceea ce el spune despre operă.

Prima constrângere cere să considerăm că în operă totul este semnificant: o gramatică nu este bine descrisă dacă în ea nu se pot

explica *toate* frazele, un sistem de sensuri este nedesăvârșit dacă *toate* cuvintele nu pot să-și găsească un loc inteligibil; este suficient ca un singur element să fie în plus și descrierea nu mai este bună. Această regulă, a exhaustivității, pe care lingviștii o cunosc bine, prezintă altă importanță decât controlul statistic ce pare a fi impus criticului ca o obligație. O opinie persistentă, cu originile tot într-un pretins model al științelor fizice, îi determină să nu rețină din operă decât elementele frecvente, repetate, în caz contrar făcându-se vinovat de „*generalizări abuzive*”¹¹ și de „*extrapolări aberante*”; nu puteți, i se spune, să tratați ca „*generale*” situații pe care le găsim doar în două sau trei tragedii ale lui Racine. Trebuie să reamintim încă o dată² că, din punct de vedere structural, sensul nu se naște prin repetiție, ci prin diferență, în așa fel încât un termen rar, de îndată ce este surprins într-un sistem de excluderi și relații, semnifică tot atât de mult cât un termen frecvent: în franceză, cuvântul *baobab* nu are nici mai mult nici mai puțin sens decât cuvântul *a-mi*. Statistica unităților semnificante își are interesul său, și o parte a lingvisticii se ocupă de acest lucru; dar ea clarifică *informația*, nu semnificația. Din punct de vedere critic, ea nu poate conduce decât la un impas; căci din momentul în care definim interesul unei notații sau, altfel spus, gradul de persuasiune al unei trăsături prin numărul aparițiilor sale, trebuie să stabilim metodic care este acest număr: începând cu câte tragedii voi avea dreptul să „generalizez” o situație raciniană? Cinci, șase, zece? Tre’

1 R. Picard, op. cit., p. 64.

2 Cf. Roland Barthes, „À-propos de deux ouvrages de Claude Lévi-Strauss: *Sociologie et Sociologique*” (*Informations sur les Sciences sociales*, Unesco, dec. 1962, I, 4, p. 116), buie să depășesc „media” pentru ca trăsătura să fie notabilă, iar sensul să apară? Ce voi face cu termenii rari? Să mă debarasez de ei, numindu-i pudic „*excepții*”, „*de-vderi*”? Tot atâtea absurdități pe care semantica ne permite să le evităm. Căci „a generaliza” nu desemnează aici o operație cantitativă (a deduce din numărul aparițiilor sale adevărul unei trăsături), ci calitativă (a însera orice termen, chiar rar, într-un ansamblu general de relații). Bineînțeles, singură, o imagine nu poate alcătui imaginarul 1, dar imaginarul nu poate fi descris fără această imagine, oricât de fragilă și solitară ar fi ea, fără acel ceva indestructibil al acestei imagini. „Generalizările” limbajului critic sunt dependente de amploarea raporturilor din care face parte o notație, și nu de numărul aparițiilor

materiale ale acestei notații: un termen poate fi formulat o singură dată în toată opera și, totuși, pînă la efectul produs de un anumit număr de transformări ce definesc, de altfel, faptul structural, el poate fi prezent „peste tot” și „mereu” 2.

Dar și aceste transformări își au constrângerile lor: cele ale logicii simbolice. „Regulile elementare ale gândirii științifice sau, pur și simplu, articulate” 3 sunt opuse „delirului” noii critici; lucru stupid din moment ce există o logică a semnificativului. Bineînțeles, nu o cunoaștem bine și nu este încă ușor să știm ce „cunoaștere” o va avea ca obiect; dar cel puțin o putem aborda, așa cum fac psihanaliza și structuralismul; știm, cel puțin, că nu putem vorbi oricum despre simboluri; dispunem, cel puțin – chiar dacă doar provizoriu – de anumite modele ce permit explicarea filierelor care conduc la stabilirea lanțurilor de simboluri. Aceste modele ar trebui să prevină uimirea, ea însăși uimitoare, pe care o încearcă vechea critică atunci când sunt apropiate sufocarea și otrava, gheața și focul¹⁴. Aceste forme de transformare au fost

1 R. Picard, op. cit., p. 43.».

2 *Ibid.*, p. 19.

3 R. Picard, op. cit., p. 58.

4 *Ibid.*, p. 15 și p. 23.

enunțate deopotrivă de psihanaliză și retorică. Ele sunt, de exemplu: substituirea propriu-zisă (metafora), omisiunea (elipsa), condensarea (omonimia), deplasarea (metonimia), negația (antifraza). Deci criticul caută să regăsească transformările reglate, nealeatorii, realizate asupra unor șiruri foarte întinse (pasărea, zborul floarea, focul de artificii, evantaiul, fluturele, dansatoarea, la Mal-larme²), ce permit legături îndepărtate, dar legale (marele fluviu calm și arborele tomnatec), în așa fel încât opera, departe de a fi citită într-un mod „delirant”, este pătrunsă de o unitate din ce în ce mai largă. Aceste legături sunt facile? Nu mai mult decât cele ale poeziei însăși.

Cartea este o lume. În fața cărții criticul resimte aceleași condiționări ale cuvântului ca și scriitorul în fața lumii. Ajungem astfel la a treia constrângere a criticii. Ca și în cazul scriitorului, anamorfoza pe care criticul o impune obiectului său este întotdeauna dirijată: ea trebuie să meargă întotdeauna în același sens. Care este acest sens? Cel al „subiectivității” reproșate atât de mult noului critic? În mod obișnuit, prh, critică „subiectivă” se înțelege un discurs lăsat în

întregime la discreția unui subiect ce nu ține defel seama de *obiect* și despre care se spune (pentru a-l copleși mai bine) că este redus la exprimarea anarhică și limbută a sentimentelor individuale. La aceasta putem deja răspunde că o subiectivitate sistematizată, prin urmare *cultivată* (născută din cultură), supusă unor constrângeri imense ce își au și ele izvorul în simbolurile operei, are, poate, mai multe șanse de a-și apropia obiectul literar decât o obiectivitate incultă, neputincioasă și care se adăpostește în spatele literei ca în spatele unei naturi. Dar, de fapt, nu despre aceasta este vorba: critica nu este știință; în critică, nu obiectul trebuie opus subiectului, ci predicatul său. Altfel spus, criticul înfruntă un obiect – nu opera, ci propriul său

1 Cf. E. Benveniste, „Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne” (*La psychanalyse*, nr. 1, 1956.

3 – 39).

2 J.P. Richard, op. cit., p. 304...

limbaj. Ce raport poate avea un critic cu limbajul? Din acest punct de vedere trebuie definită „subiectivitatea” criticului.

Critica clasică instaurează credința naivă că subiectul este un „plin” și că raporturile subiectului și limbajului sunt cele dintre un conținut și o expresie. Recurgând la discursul simbolic, ajungem, se pare, la credința inversă: subiectul nu este o plenitudine individuală pe care avem sau nu dreptul să o eliminăm în limbaj (în funcție de „genul” de literatură pe care îl alegem), ci, dimpotrivă, el este un vid în jurul căruia scriitorul împletește un cuvânt infinit transformat (înserat într-un lanț de transformări), în așa fel încât orice scriitură *care nu minte* nu desemnează atributele interioare ale subiectului, ci absența sa¹. Limbajul nu este predicatul unui subiect, inexprimabil sau pe care l-ar ajuta să se exprime, ci este subiectul 2. Mi se pare (și nu cred să fiu singurul care gândește astfel) că tocmai aceasta definește literatura: dacă ar fi vorba doar de a stoarce pur și simplu (ca pe o lămâie) subiecte și obiecte la fel de pline, prin „imagini”, la ce ar mai servi literatura? Discursul de rea credință ar fi de-ajuns. Simbolul apare din necesitatea de a desemna mereu *nimicul* acelui „eu” ce sunt. Adăugându-și limbajul la cel al autorului, iar simbolurile la simbolurile operei, criticul nu „deformează” obiectul pentru a se exprima în el, nu face din acesta predicatul propriei sale persoane; el reproduce încă o dată, ca un semn desprins și variat, semnul operelor al căror mesaj, infinit repetat, nu este o „subiectivitate”, ci însăși confruntarea

subiectului și limbajului, în așa fel încât critica și opera spun întotdeauna: sunt *literatură*; iar prin vocile lor

1 Recunoaștem aici un ecou, chiar dacă deformat, al ideilor Doctorului Lacan la seminarul său de la École pratique de & Hautes fitudes (n.a.).

2 „Doar *inexprimabilul* este *subiectiv*”, spune R. Picard (op. cit., p. 13). Ar însemna să expediem puțin prea repede raporturile subiectului și limbajului, problemă deosebit de dificilă „pentru alți „gânditori” decât R. Picard.

conjugate, literatura nu enunță niciodată decât absența subiectului.

Bineînțeles, critica este o lectură profundă (sau, mai bine: *profilată*), ea descoperă în operă ceva inteligibil și, prin aceasta, este adevărat, ea descifrează și are caracterul unei interpretării. Totuși, ea nu descoperă un semnificat (căci acesta se retrage mereu până la vidul subiectului), ci numai șiruri de simboluri, omologii de raporturi: „sensul” pe care ea îl dă operei nu este de fapt decât o nouă eflorescență a simbolurilor ce alcătuiesc opera. Când criticul găsește în pasărea și evantaiul mal-larmeean un „sens” comun, acela al unui *du-te-vino*, al *virtualului*, el nu desemnează un ultim adevăr al imaginii, ci doar o nouă imagine, ea însăși suspendată. Critica nu este o traducere, oi o perifrază. Ea nu poate pretinde că regăsește „fondul” operei, căci acest fond este însuși subiectul, adică o absență; orice metaforă este un semn fără fond, iar procesul simbolic, în infinitatea sa, desemnează tocmai această depărtare a semnificatului: criticul nu poate decât să continue metaforele operei, nu le poate reduce; încă o dată, dacă în operă există un semnificat „ascuns” și „obiectiv”, simbolul nu este decât eufemism, literatura doar deghizare, iar critica, simplă filologie. A aduce opera în situația de a fi ceva pur explicit este un lucru steril, din moment ce atunci, *imediat*, nu mai este nimic de spus despre ea, iar funcția operei nu poate fi aceea de a-i face să tacă pe cei ce o citească; dar este aproape la fel de zadarnic să cauți în operă ceea ce ea ar spune fără să o spună, să-i bănuiești un secret ultim care, odată descoperit, nu ar mai rămâne nimic de adăugat: orice s-ar spune despre operă, rămâne întotdeauna în ea, *ca și în primul său moment*, un limbaj.

— Un subiect, o absență.

Î” „Tvăășura discursului critic este *justețea* sa. Ca și în muzică –

deși o notă justă nu este o notă „adevărată”, adevărul cântecului depinzând în ultimă instanță de justetea sa, pentru că justetea este alcătuită dintr-un unison

1 J.P. Richard, op. cit., III, VI.

sau o armonie – în același fel, pentru a fi adevărat, criticul trebuie să fie just, trebuie să încerce să reproducă în propriul său limbaj, conform „*unei puneri în scenă spirituale exacte*”¹, condițiile simbolice ale operei; astfel nu va putea cu niciun chip să o „respecte”. Există, într-adevăr, două procedee, inegale ca strălucire, de a rata simbolul. Primul, am văzut deja, este foarte expeditiv: el constă în negarea simbolului, în reducerea profilului semnificant al operei la platitudinea unei litere false sau în închiderea sa în impasul unei tautologii. Total opus, cel de-al doilea constă în interpretarea științifică a simbolului: în acest sens se declară, pe de-o parte, că opera se oferă descifrării (ceea ce îi dezvăluie caracterul simbolic) dar, pe de altă parte, această descifrare se face printr-un cuvânt, el însuși literal, fără profunzime, fără scăpări, sortit să oprească metafora infinită a operei pentru a-i câștiga în această oprire „adevărul”; de acest tip sunt criticile simbolice de intenție științifică (sociologică sau psihanalitică). În ambele cazuri, simbolul este ratat datorită disparității arbitrare a limbajelor, cel al operei și cel al criticului: este la fel de excesivă dorința de a reduce simbolul, ca și încăpățânarea de a nu vedea decât litera. *Trebuie ca simbolul să meargă în căutarea simbolului*, trebuie ca o limbă să vorbească pe deplin o altă limbă: numai astfel litera operei este respectată. Acest ocol care îl redă, în sfârșit, pe critic literaturii, nu este inutil; el permite să se lupte împotriva unei duble amenințări: într-adevăr, când vorbești despre o operă, riști să ajungi la un cuvânt nul – vorbărie sau tăcere – sau la un cuvânt reificant ce imobilizează sub o literă ultimă semnificatul pe care crede că l-a găsit. În critică, cuvântul just nu este posibil decât dacă responsabilitatea „interpretului” față de operă se identifică responsabilității criticului față de propriul cuvânt.

1 Mallarmé, Prefață la „Un coup de des jamais n aboliră le hasard” (*Oeuvres complètes*, Pleiade, p. 455).

În fața științei literaturii, chiar dacă o întrevede „criticul rămâne total dezarmat, căci pentru el limbajul nu poate fi niciun bun, niciun instrument: *criticul este cel care nu știe ce să înțeleagă prin știința literaturii*. Chiar dacă această știință i s-ar defini ca pur „expozitivă” (și

nu explicativă), s-ar simți totuși despărțit de ea, căci el expune limbajul și nu obiectul acestuia. Și totuși, distanța nu rămâne cu totul deficitară, din moment ce ea permite criticii să dezvolte tocmai ceea ce îi lipsește științei, și anume *ironia*. Ironia nu este nimic altceva decât întrebarea pusă limbajului de către limbaj. Obiceiul pe care l-am deprins de a da simbolului un orizont religios sau poetic ne împiedică să sesizăm că există o ironie a simbolurilor, un fel de a pune limbajul în discuție prin excesele aparente, declarate, ale limbajului. Față de sărmana ironie voltairiană, produs narcisic al unei limbi prea încrezătoare în sine, ne putem imagina o altă ironie, pe care, în lipsă de alt termen mai bun, o vom numi *barocă*, pentru că ea utilizează formele, și nu ființele, pentru că ea dezvoltă, și nu îngustează limbajul¹². De ce ar fi ea interzisă criticii? E poate singura rostire serioasă care îi rămâne, atâta timp cât statutul științei și al limbajului nu este bine stabilit – lucru ce pare valabil și astăzi. Ironia este deci ceea ce îi este dat imediat criticului: nu să vadă adevărul, cum spune Kafka, ci să fie

1 În măsura în care există un anume raport între critic și romancier, ironia criticului (față de propriul său limbaj ca obiect de creație) nu este fundamental diferită de ironia sau umorul care marchează după Lukács, René Girard și L. Goldmann, felul în care romancierul depășește conștiința eroilor săi (Cf. L. Goldmann, „Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman”. *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruxelles, 1963, 2, p. 229). Inutil să mai spunem că această ironie (sau autoironie) nu este niciodată perceptibilă pentru adversarii noii critici.

2 Gongorismul, în sensul transistoric al termenului, comportă întotdeauna un element reflexiv; prin tonuri care pot să varieze foarte mult, de la oratoriu la simplul joc, figura excesivă conține o reflecție asupra limbajului a cărui seriozitate este astfel încercată. (Cf. Severo Sarduy, „Sur Gongora”, *Tel Quel*” În curs de apariție.).

acest adevăr 1, în așa fel încât să îi putem cere, nu acel: *faceți-mă să cred ceea ce spuneți*, ci, mai mult: *faceți-mă să cred în hotărârea voastră de a o spune*.

LECTURA. Mai rămâne o ultimă iluzie la care trebuie să renunțăm: criticul nu se poate în niciun fel substitui cititorului. În zadar va râvni el – sau i se va cere – să vorbească, oricât de respectuos, în numele lecturii altora, să nu fie decât un cititor căruia alți cititori i-au încredințat exprimarea propriilor lor sentimente, bazându-se pe

cunoștințele și judecata sa, pe scurt, să figureze drepturile unei colectivități asupra operei. De ce? Pentru că, și dacă definim criticul drept un cititor care scrie, acest cititor va întâlni pe drumul său un mediator de temut: scriitura.

Or, a scrie înseamnă într-un anume fel a desface lumea (cartea) și a o reface. Să ne gândim aici la modul profund și subtil, ca întotdeauna, în care Evul mediu a reglat raporturile cărții (tezaur antic) cu cei care aveau sarcina de a înnoi această materie absolută (absolut respectată) prin mijlocirea unui cuvânt nou. Astăzi nu-i recunoaștem decât pe istoric și pe critic (și ni se mai cere, în mod eronat, să-i și confundăm); Evul mediu a stabilit în jurul cărții patru funcții distincte: *scriptorul* (care recopia fără să adauge nimic), *compilerul* (care nu adăuga niciodată nimic de la sine), *comentatorul* (care nu intervenea în textul recopiat decât pentru a-l face inteligibil) și în sfârșit *auctorul* (care își afirma propriile idei bazându-se întotdeauna pe alte autorități). Un astfel de sistem stabilit în mod explicit cu unicul scop de a fi „fidel” textului vechi, singura Carte recunoscută (se poate imagina, oare, un „respect” mai mare decât cel al Evului mediu pentru Aristotel sau Priscian?), deci un astfel de sistem a produs, totuși, o „interpretare” a Antichității pe care lumea modernă s-a

1 „Nu toată lumea poate vedea adevărul, dar toată lumea poate fi acest adevăr...” F. Kafka, citat de Marthe Robert, op. cit. p. 80.

grăbit să o respingă și care îi va apărea criticii noastre „obiective” ca total „delirantă”. Viziunea critică începe, de fapt, de la compiler: nu trebuie să adaugi ceva de la tine unui text pentru a-l „deforma”; este suficient să îl citezi, adică să-l decupezi: un nou inteligibil se naște imediat; acesta poate fi mai mult sau mai puțin acceptat: el nu rămâne mai puțin constituit. Criticul nu este nimic altceva decât un *comentator*, dar unul deplin (și aceasta îl expune suficient): căci, pe de-o parte, el este-un transmițător care recondiționează un material vechi (ce are adesea nevoie de acest lucru: căci, în sfârșit, Racine nu-i datorează oare nimic lui Georges Poulet, iar Verlaine lui Jean-Pierre Richard? *); iar pe de altă parte, el este un operator ce redistribuie elementele operei cu scopul de a-i da un anume înțeles, adică o anume distanță.

O altă demarcație între cititor și critic: în timp ce nu știm cum *vorbește* cititorul unei cărți, criticul este obligat să adopte un anume

„ton”, iar acest ton nu poate fi, la urma urmelor, decât afirmativ. Criticul poate să se îndoiască și să sufere în sinea sa în mii de feluri și în legătură cu amănunte imperceptibile în ochii celui mai răuvoitor dintre cenzorii săi; în final, el nu poate recurge decât la o scriitură plină, adică asertivă. Este derizorie încercarea de a eschiva actul de instituire care fondează orice scriitură prin proteste de modestie, de îndoială sau prudență: vom avea aceleași semne codificate ce nu pot garanta nimic. Scriitura *declară*, și prin aceasta este scriitură. cum ar putea fi critica interogativă, optativă sau dubitativă, fără rea-credință, din moment ce ea este scriitură, iar a scrie înseamnă tocmai a întâlni riscul apofantic, alternativa ineluctabilă adevărat / fals? Iar dogmatismul scriiturii, dacă există cumva așa ceva, rostește un angajament și nu o certitudine sau

1 Georges Poulet: „Notes sur le temps racinien” (*Études sur le temps humain*, Pion, 1970). J.P. Richard, „Noțiunea de searbăd la Verlaine”, (*Poezie și Profunzime*, Buc, 1974, Ed. Uni-vel-s, trad. C. Ștefănescu).

O suficiență: nimic altceva decât un act, acea urmă de act care mai supraviețuiește în scriitură.

Astfel, „a atinge” textul, nu cu ochii, ci cu scriitura, așază între critică și lectură o prăpastie – cea pusă de orice semnificație între limita sa semnificantă și cea semnificată. Căci nimeni nu știe nimic despre sensul sau semnificatul pe care lectura îl dă operei, și aceasta, pentru că sensul, fiind dorință, se stabilește dincolo de codul limbii. Doar lectura iubește opera și întreține cu ea un raport de dorință. A citi înseamnă a dori opera, a voi să fii operă și a refuza dublarea operei în afara oricărui alt cuvânt decât însuși cuvântul operei: singurul comentariu pe care l-ar putea produce un cititor pur, și care ar rămâne astfel, este pastişa (după cum arată exemplul lui Proust, amator de lecturi și de pastişe). Trecerea de la lectură la critică înseamnă schimbarea dorinței: nu mai dorești opera, ci propriul tău limbaj. Și în același timp înseamnă trimiterea operei înapoi la dorința scriiturii din care s-a născut. Astfel se mișcă cuvântul în jurul cărții: *a citi*, *a scrie*: de la o dorință la alta curge întreaga literatură. Câți scriitori nu au scris doar pentru că au citit? câți critici nu au citit doar pentru a scrie? Ei au apropiat cele două margini ale cărții, cele două fețe ale semnelui, pentru a lăsa să apară doar un cuvânt. Critica nu este decât un moment al acestei istorii în care intrăm și care ne conduce spre unitate – spre

adevărul scriiturii.

Februarie 1966

I. Evaluarea**

Se spune că prin asceză unii budiști ajung să vadă într-un grăunte o întreagă lume. Exact asta ar fi vrut și primii analiști ai povestirii: să vadă toate povestirile lumii (și câte au existat!) într-o singură structură; vom extrage – se gândeau ei – din fiecare poveste modelul „apoi, din modelele acestea vom alcătui o mare structură narativă, pe care o vom aplica (pentru verificare) oricărei alte povestiri: sarcină istovitoare („Știință cu sânguință, Sulpiciu garantat”) și, în cele din urmă, nici măcar de dorit, deoarece textul își pierde astfel diferența. Bineînțeles că această diferență nu e vreo calitate deplină, ireductibilă (conform unei viziuni mitice a creației literare); ea nici măcar nu desemnează individualitatea fiecărui text, nu îl numește, semnează, parafează, încheie. Dimpotrivă, e vorba de o diferență nesfârșită, articulată asupra infinitului textelor, limbajelor, sistemelor: o diferență ce se reîntoarce cu fiecare text. Atunci trebuie ales: sau așezăm toate textele într-un du-te-vine-demonstrativ, le nivelăm sub privirea științei indifferente, silindu-le astfel să se reîntoarcă inductiv la Copia din care le vom deriva mai apoi; sau reaşezăm fiecare text, nu în individualitatea sa, ci în propriu-i joc, oferindu-l înaintea chiar de a vorbi despre așa ceva – paradigmei infinite a diferenței, supunându-l de la bun început unei tipologii întemeietoare, unei evaluări. Cum să stabilești însă valoarea unui text? Cum să pui bazele unei prime tipologii a textelor? Evaluarea care le-ar întemeia pe toate acestea nu poate veni nici dinspre știință.

— S/Z, Editions du Seuil, 1970. ** op. cit., pp. 9 – 10.

deoarece știința nu evaluează, nici dinspre ideologie, întrucât valoarea ideologică a unui text (morală, estetică, politică, aletică) este o valoare de reprezentare, și nu de producere (ideologia „reflectă”); ea nu operează. Or, evaluarea noastră nu poate fi legată decât de o practică, iar practica aceasta este a scriiturii. Există – pe de-o parte – ceea ce poate fi scris, iar de cealaltă – ceea ce nu mai poate fi scris: ceea ce se află în practica scriitorului și a ieșit din ea; ce texte aş accepta să scriu (să re-scriu), să doresc, să propulsez impetuos în lume, această lume a mea? Iar evaluarea descoperă tocmai valoarea – în cauză – ceea ce poate fi astăzi scris (re-scriș): *scriptibilul*. De ce însă a ajuns scriptibilul valoarea noastră? Pentru că miza muncii literare (a

literaturii ca muncă), este de a nu mai face din cititor un simplu consumator, ci un producător de text. Or, literatura noastră poartă stigmatul divorțului necruțător menținut de instituția literară între cel ce fabrică și cel ce folosește textul, între proprietar și client, între autor și cititorul său. Atunci, acest cititor e scufundat într-un soi de lenevie, de intransitivitate și – ca să o spunem deschis – într-un soi de *seriozitate*: în loc să se joace el însuși, să se desfete din plin cu magia semnificantului, să guste voluptatea scriiturii, nu îi mai rămâne decât sărmana libertate de a primi sau de a respinge textul: lectura nu mai e atunci altceva decât un *referendum*. Textului scriptibil i se opune deci o contravaloare, valoarea sa negativă, reactivă: ceea ce poate fi citit, nu însă și scris – lizibilul. Vom numi clasic orice text lizibil.

II. Interpretarea.

Poate că nici nu e nimic de spus despre textele scriptibile. Ce ar fi de spus? Și apoi, unde să dai de

* op. cit., pp. 11 – 12.

ele? Cu siguranță că lectura nu ne-ar fi de mare folos (poate doar uneori, foarte rar: întâmplător, în grabă și pieziș, în câteva opere limită): textul scriptibil nu e un obiect, nu-l prea poți găsi în librării. Mai mult chiar: modelul său fiind productiv (și nu reprezentativ), el abolește orice critică; odată produsă, aceasta s-ar putea confunda cu textul în cauză. A-l re-scrie ar însemna doar a-l disemina, a-l risipi într-o diferență infinită. Textul scriptibil este un prezent perpetuu, ce nu acceptă nicio rostire *consecventă* (aceasta l-ar preschimba, fatalmente, în trecut); textul scriptibil suntem *noi*, în timp ce scriem, înainte ca nesfârșitul joc al lumii (lumea ca joc) să fie străbătut, tăiat, oprit, plastificat de cine știe ce sistem (ideologie, critică, gen), care să-i mai închidă câteva din numeroasele intrări, să-i blocheze deschiderea rețelilor, infinitatea limbajelor. Scriptibilul este Romanescul fără roman, poezia fără poem, eseul fără dizertație, scriitura fără stil, producerea fără produs, structurarea fără structură. Dar textele lizibile? Acestea sunt produse (nu produceri), ce alcătuiesc uriașa masă a literaturii noastre. Cum să diferențiem însă, din nou, această masă? Ar fi nevoie de o a doua operație, urmând evaluării care clasificase deja textele; o operație mai subtilă decât prima, bazată pe aprecierea unei anumite cantități, a celui *mai mult* sau *mai puțin*, încorporat în fiecare text. Această nouă operație este *interpretarea* (în sensul dat de Nietzsche cuvântului). A interpreta un text nu înseamnă

a-i da un sens (mai mult sau mai puțin întemeiat, mai mult sau mai puțin liber), ci, dimpotrivă, a cântări pluralitatea din care e alcătuit. Să ne închipuim mai întâi un plural triumfător, pe care nu l-ar sărăci nicio constrângere a reprezentării (a imitării), în acest text ideal, rețelele sunt numeroase; ele se întretes, fără ca vreuna să se suprapună însă vădit, dominându-le pe celelalte; acest text e o galaxie de semnificații, și nu o structură de semnificații. Nu are un început propriu-zis; e reversibil; în el poți pătrunde pe mai multe căi, fără a o putea declara pe vreuna – cu toată siguranța – principală; codurile pe care le pune ș*i* în mișcare acest text se conturează *la nesfârșit*, nu pot fi precizate (sensul nu poate fi vreodată stabilit, eventual doar printr-o aruncătură de zar); sistemele de sens nu pot cuceri acest text cu totul plural, dar numărul lor nu e niciodată limitat, întrucât au drept măsură însuși infinitul limbajului. Interpretarea unui text vizat direct în pluralitatea sa nu are nimic literal: nu e vorba să faci concesii câtorva sensuri, să recunoști cu mărinimie partea de adevăr a fiecăruia, ci contrar oricărei indiferențe, să afirmi existența pluralității, care nu e cea a adevărului, a probabilului și nici măcar a posibilului. Dar afirmarea aceasta necesară e totuși plină de dificultăți, căci deși nu există nimic în afara textului, nu putem vorbi niciodată despre un *întreg* al textului (care ar fi, prin revers, originea unei ordini interne, reconcilierea părților complementare sub ochiul părintesc al Modelului reprezentativ); textul trebuie desprins din exteriorul și, deopotrivă, de totalitatea sa. Ceea ce nu face decât să afirme ideea că pentru textul plural nu există structură negativă, gramatică sau logică a povestirii; iar dacă unele sau altele dintre ele pot fi câteodată folosite, aceasta se întâmplă exact *în măsura* (dând aici expresiei deplinul înțeles cantitativ) în care ne aflăm în fața unor texte nu pe de-a-ntregul plurale, texte al căror plural e mai mult sau mai puțin drămuț.

VI. Pas cu pas.

Dacă vrem să fim atenți la pluralul unui text (oricât de limitat ar fi), trebuie să renunțăm la a-l structura în unități masive, cum făcea retorica clasică și comentariul școlar; nicio *construcție* a textului: totul semnifică neîncetat și de mai multe ori, dar fără să vizeze un mare ansamblu final, o structură ultimă. Astfel apar

* op. cit., pp. 18 – 20.

Ideea și la drept vorbind – necesitatea unei analize progresive făcute pe un text unic. De aici ar decurge – se pare – câteva consecințe

și câteva avantaje. Comentariul unui singur text nu e o activitate contingentă, ascunsă sub alibiul liniștitor al „concretului”; textul unic face: cât toate textele literaturii, nu prin aceea că le-ar: reprezenta (le-ar abstrage și egaliza), ci prin faptul că literatura însăși este dintotdeauna doar un singur text: textul unic nu înseamnă acces (inductiv) la un Model, ci intrare într-o rețea cu mii de intrări; dacă – acceptăm această cale, înseamnă să aspirăm nu la o structură legală de norme și abateri, nu la o Lege narativă sau’poetică, ei la o perspectivă (fragmente, voci din alte texte, alte coduri), al cărei punct de fugă e totuși, din ce în: ce mai departe, misterios deschis: fiecare text (unic) este însăși teoria (și nu simplul exemplu) al acestei fugi, al acestei diferențe care revine la nesfârșit, fără a se supune. În plus, dacă analizăm până la cel mai mic detaliu acest text unic, înseamnă că reluăm analiza structurală a povestirii chiar din punctul în care aceasta s-a oprit: la marile structuri; mai înseamnă că recâștigăm forța (timpul, răgazul) de a ne reîntoarce pe firul sensului, nelăsând nicio frântură de semnificant fără a-i presimți codul sau codurile al căror punct de plecare (sau de sosire) e tocmai acest infim spațiu. Mai înseamnă (sau cel puțin așa putem spera lucrând la un asemenea text) să înlocuim simplul model reprezentativ, cu un alt model, a cărui înaintare însăși ar putea depune garanție pentru ceea ce s-ar dovedi productiv în textul clasic. Căci acest *pas cu pas*, prin chiar încetineala și dispersia sa, ne scutește de a pătrunde și de a răscoli în textul tutore, de a-i surprinde o imagine interioară: el nu e decât descompunerea (în sens cinematografic) a trudei lecturii: un *ralantiu*, dacă vrem, nici imagine, nici analiză cu adevărat. Și la urma urmelor, chiar în însăși scriitura comentariului, înseamnă să ne folosim sistematic de jocul digresiunii (formă puțin integrată de către discursul științei) și să observăm astfel reversibilitatea structurilor din care e țesut textul. Firește, textul clasic e incomplet reversibil (fiind și, în mică măsură, plural): lectura acestui text trebuie făcută într-o anume ordine, a cărei analiză progresivă va determina însăși ordinea scriiturii. Dar a comenta pas cu pas înseamnă să reînnoim forțat căile de intrare în text, să evităm a-l structura *excesiv*, să-l încărcăm cu acest surplus de structură provenit din dizertație, închizându-l: înseamnă să prefacem textul într-o constelație, deci să-l pulverizăm, și nu să-l unificăm.

VII. Textul constelat.

Vom constela deci textul, îndepărtând, ca într-un mic cutremur,

blocurile de semnificație din care lectura nu surprinde decât suprafața netedă, imperceptibil sudată prin debitul frazelor, discursul cursiv al narațiunii, acel imens firesc al limbajului cotidian. Semnificantul tutore va fi desfăcut într-o serie de mici fragmente contigue, pe care aici le vom numi *lexii* **, ca unități ale lecturii. Acest decupaj – s-o recunoaștem – va fi cât se poate de arbitrar; nu va presupune nicio responsabilitate metodologică, întemeindu-se pe semnificant, în timp ce analiza propusă vizează doar semnificatul. Lexia va cuprinde când doar câteva cuvinte, când mai multe fraze, în funcție de comoditate. Ne va fi de ajuns ca ea să devină cel mai bun spațiu de unde putem observa sensul; cât privește întinderea unei lexii, determinată empiric, după ochi, va depinde de condensarea conota

* op. cit., pp. 20 – 21.

** în *Semiotique. Dictionnaire raisonne de la theorie du langage* (alcătuit de A.J. Greimas și J. Courtes), Hachette, 1979, *lexia* e definită în următorii termeni: 1. L. Hjelmslev a propus ra prin lexie să fie desemnată unitatea care, prima între toate, admite o analiză prin selecție /.../ 2. R. Barthes a introdus termenul de *lexie* pentru a denumi „unitățile de lectură”, cu dimensiuni variabile, care constituie, intuitiv, un întreg: în cazul său e vorba de un concept preoperatoriu care permite o segmentare provizorie a textului în vederea analizei. (Nota trad.).

țiilor, variabilă, în funcție de momentele textului. Să fim atenți doar la atât: ca fiecare lexie să nu cuprindă mai mult de trei, patru sensuri de enumerat. În masa lui, textul poate fi comparat cu un cer, întins și adânc deopotrivă, neted, fără granițe și puncte de reper; asemeni augurului ce decupează pe cer cu vârful bastonului un dreptunghi imaginar ca să descifreze sensuri urmărind zborul păsărilor, comentatorul decupează de-a lungul textului zone de lectură, pentru a observa migrația sensurilor, dezvăluirea codurilor, înlănțuirea citatelor. Lexia nu e decât învelișul unui volum semantic, conturul textului plural, ordonat ca un bloc de sensuri posibile (dar reglate, atestate printr-o lectură sistematică) sub fluxul discursului. Lexia și unitățile sale vor alcătui astfel un soi de cub fațetat, învelit în cuvânt, în grupuri de cuvinte, în frază sau paragraf, altfel spus, în limbaj, care îi e excipientul „natural”.

VIII. Textul sfărâmat.

Vom mai reține, printre aceste articulații artificiale ulterioare,

translația și repetiția semnificațiilor. Dezvăluirea sistematică, în fiecare lexie, a acestor semnificații nu urmărește să stabilească adevărul textului (structura sa profundă, strategică), ci pluralitatea sa (cât de drămuț ar fi); unitățile de sens (conotațiile) înșirate separat pentru fiecare lexie nu vor fi deci regrupate, încărcate cu un metasens, în vederea unei construcții finale (vom reuni doar, în anexă, câteva secvențe al căror șir ar putea fi rătăcit de textul tutore). Nu va fi câtuși de puțin vorba despre critica unui text sau despre critica *acestui* text; vom propune materia semantică (divizată, dar nu distribuită) a mai multor critici (psihologică, psihanalitică, tematică, istorică, structurală);

1 op. cit., pp. 21 – 22.

apoi, fiecare critică va putea (după bunul său plac) să se joace, să-și asculte vocea – care înseamnă de fapt ascultare a uneia din vocile textului. În schimb, vom încerca să schițăm spațiul stereografic al unei scriituri (în cazul de față – scriitura clasică, lizibilă). Comentariul, întemeiat pe afirmarea pluralității nu se va putea deci elabora prin „respectarea” textului: textul tutore va fi mereu sfărâmat, întrerupt, fără nicio considerație pentru diviziunile sale naturale (sintactice, retorice, anecdotice); inventarierea, explicația și digresiunea vor putea oricând apărea în miezul suspansului, vor putea chiar despărți verbul de complementul său, substantivul de atribut; din clipa în care comentariul se sustrage oricărei ideologii a totalității, elaborarea lui va consta tocmai din a *bruițului* textul, a-i *reteza vorba*. Și totuși, nu va fi negată *calitatea* textului (incomparabilă, în cazul de față), ci „frescul” său.

LXIV. Vocea cititorului.

„*Ca și cum ar fi fost cuprinsă de groază*”: cine vorbește aici? Nici măcar indirect nu poate fi Sarrasine, căci el consideră teama Zâmbinellei drept sfială. Nu poate fi nici naratorul, întrucât cel puțin el știe că Zam-binella e efectiv cuprinsă de groază. Modalizarea (*ca și cum*) exprimă interesul unui singur personaj, care nu e nici Sarrasine, nici naratorul: e doar cititorul. Numai pe el îl poate interesa ca adevărul să fie numit și, deopotrivă, ascuns, situație echivocă pe care o redă foarte bine acel *ca și cum* al discursului, ce notează adevărul, reducându-l totuși, declarativ, la o simplă aparență. Deci aici se aude vocea *deplasată* pe care cititorul o împrumută, prin procură, discursului: discursul vorbește conformându-se intereselor cititorului.

De unde se vede că

* op. cit., pp. 157 – 158.

scriitura nu este comunicare a unui mesaj care ar circula dinspre autor spre cititor. Ea este însăși vocea lecturii: *în text, numai cititorul vorbește*. Această inversare a prejudecăților noastre (care transformă lectura într-o simplă *receptare* sau, în cel mai bun caz, într-o simplă participare psihologică la aventura povestită), această inversare, deci, ar putea fi ilustrată printr-o imagine lingvistică: în verbul indo-european (grec, de exemplu), se opuneau două diateze (mai exact, două *voci*): diateza medie, conform căreia agentul își împlinea acțiunea pentru sine (*sacrific pentru mine însumi*) și diateza activă, după care agentul împlinea aceeași acțiune, dar pentru altul (așa cum un preot, de pildă, făcea un sacrificiu în interesul protejatului său). Din acest punct de vedere, scriitura este *activă*, căci acționează în interesul cititorului: ea nu e produsul unui autor, ci al unui *scriitor public*, un fel de notar care – la comanda instituției – trebuie nu să fleteze gusturile clientului său, ci să întocmească, după dictarea acestuia, lista intereselor sale, operațiile prin care, într-o economie a dezvăluirii, el administrează respectiva marfă: povestirea.

LXXXIV. Literatura deplină.

Răul Zâmbinellei îl atinge pe Sarrasine („*M-ai înjosit până la tine!*”). Iată cum răbufnește aici forța contagioasă a castrării. Puterea sa metonimică e ireversibilă: atinse de vidul ei, nu numai sexul e abolit, dar și arta se descompune – statuia e sfărâmată –, limbajul moare („*a iubi, a fi iubit sunt de-acum înainte cuvinte goale de sens pentru mine*”): de aici se poate observa că, în virtutea metafizicii sarrasinienne, sens, artă și sex nu alcătuiesc decât un același lanț substitutiv: cel al *plinului*. Ca produs al unei arte (arta narării), op

cât., PP205 – 206.

ca mobilizare a unei polisemii (cea a textului clasic) și ca tematică a sexului, nuvela / *Sarrasine*, n.trad. / este ea însăși emblema plenitudinii (dar ea *reprezintă*, o vom spune de îndată explicit, tocmai tulburarea catastrofală a acestei plenitudini): textul este înțesat de sensuri multiple, discontinue și aglomerate, dar cu toate acestea, e șlefuit, netezit de mișcarea „naturală” a frazelor sale: un text-ou. Pierre Fabri (un autor din Renaștere) a scris un tratat intitulat: *Marea și adevărata artă a deplinei retorici*. S-ar putea deci spune că orice text clasic (lizibil) este implicat o artă a Literaturii Depline: o Literatură

care e plină – cum ai spune despre un şifonier că e plin de sensuri aranjate, stivuite, drămuite (într-un asemenea text nimic nu se pierde vreodată: sensul recuperează totul); ca o femelă plină de semnificaţii pe care critica o face – cu nerăbdare – să nască; sau ca e mare, plină de adâncimi şi unduiri care-o fac să pară infinită, un mare fald meditativ; sau ca soarele, copleşit de gloria pe care literatura o revarsă asupra făuritorilor ei, sau, la urma urmelor, plină de francheţe, asemeni unei arte declarate şi recunoscute: instituţional. Această Literatură Deplină, lizibilă, nu se mai poate scrie: plenitudinea simbolică (culminând în arta romantică) este ultimul avatar al culturii noastre.

LXXXVII. Vocea ştiinţei.

Codurile culturale din care textul sarrasinian şi-a extras atâtea referinţe se vor estompa şi ele (sau cel puţin vor migra spre alte texte unde vor fi primite de îndată); vocea impunătoare a micii ştiinţe se îndepărtează astfel, dacă ne e îngăduită această formulare. Căci toate citatele sunt de fapt extrase dintr-un corpus al cunoaşterii, o Carte anonimă, al cărei model desăvârşit

* op. cit., pp. 210 – 212.

e – fără nicio îndoială – Manualul Şcolar. Pe de-o parte, această Carte anterioară este o carte de ştiinţă (de observaţie empirică) şi, deopotrivă, de înţelepciune; iar pe de altă parte, materialul didactic mobilizat în text (adeseori, aşa cum s-a văzut, pentru a fundamenta raţionamente sau pentru a acorda autoritatea sa scrisă unor sentimente) corespunde aproximativ setului de şapte-opt manuale, pe care le putea avea orice elev pe vremea învăţământului clasic burghez: o Istorie a Literaturii (Byron, *O mie şi una de nopţi*, Anne Radcliffe, Homer), o Istorie a Artei (Michelangelo, Rafael, miracolul grec), un manual de Istorie (secolul lui Ludovic al XV-lea), un Manual de Medicină practică (boala, convalescenţa, bătrâneţea), un tratat de Psihologie (amoroasă, etnică etc), un rezumat de Morală (creştină sau stoică: morala versiunilor latine), o Logică (a silogismului), o Retorică, o culegere de maxime şi proverbe despre viaţă, moarte, suferinţă, iubire, femei, vârste etc. Deşi de origine perfect livrescă, printr-un tertip specific ideologiei burgheze, care inversează cultura şi natura, aceste coduri par să întemeieze realul, „Viaţa”. În textul clasic, „Viaţa” devine atunci un amestec dezgustător de opinii curente, un înveliş sufocant de idei de-a gata: de fapt, în aceste coduri culturale se concentrează demodatul balzacian, esenţa a ceea ce, în cazul lui Balzac,

nu poate fi (re) – scris. Acest caracter demodat nu e, la drept vorbind, un defect de performanță, o neputință personală a autorului de a-i da propriei opere șansa de a se deschide spre o iminentă modernitate, ci mai degrabă o condiție fatală a Literaturii Depline, pândită mortal de armata de stereotipuri pe care le conține. Tocmai de aceea, niciodată nu s-a putut elabora o critică a referințelor (a codurilor culturale) decât prin viclenie, chiar la limitele Literaturii Depline, acolo unde e cu putință (dar cu prețul cărei acrobații și al cărei incertitudini?) să critici stereotipul (să îl expurgi), fără a recurge la un nou stereotip: cel al ironiei. E tocmai ceea ce a făcut, poate, Flaubert (insist asupra acestei idei), mai ales în *Bouvard și Pecuchet*, unde cei doi copişti ai codurilor școlare sunt ei înșiși „reprezenți” printr-un statut nesigur, autorul nefolosind niciun metalimbaj în ceea ce îi privește (și niciun metalimbaj suspendat). Codul cultural are de fapt aceeași poziție ca și prostia: cum să etalezi prostia fără să te declari inteligent? Cum poate avea un cod superioritate asupra altuia, fără a bloca abuziv pluralitatea codurilor? Doar scriitura, asumându-și în propriul ei demers pluralitatea cea mai vastă cu putință e în stare să se opună firesc imperialismului fiecărui limbaj.

ŞADE, FOURIER, LOYOLA *

FOURIER

Inventor, nu scriitor**

Pentru a reface lumea (inclusiv Natura), Fourier a convocat o intoleranță (cea a Civilizației), o formă (clasificarea), o măsură (plăcerea), o imaginație („scena”), un discurs (propria-i carte). Totul definește destul de limpede acțiunea semnificantului – sau semnificantul în acțiune. Această acțiune lasă să se citească o coplesitoare omisiune, a științei și a politicii, adică a semni-catului¹. Cea ce ratează Fourier (de altfel, cu bună știință) desemnează complementar ceea ce ratăm noi înșine atunci când îl refuzăm pe Fourier: a-l ironiza pe Fourier înseamnă întotdeauna a cenzura semnificantul. Politic și Domestic (iată numele sistemului lui Fourier) 2, știință și utopie, marxism și fourierism apar ca două rețele ale căror ochiuri nu coincid. Pe de-o parte, Fourier lasă să se strecoare întreaga știință, pe care Marx o adună și dezvoltă; din punct de vedere politic (și mai ales de când marxismul a găsit un nume memorabil pentru omisiunile sale), Fourier este complet *alături*: ireal și imoral. Dar, în schimb, cealaltă rețea lasă să se strecoare plăcerea pe care o trăiește

Fourier3. Dorința și

— Șade, Fourier, Loyola, Editions du Seuil, 1971. ** op. cit., pp. 92 – 94.

1 „... să cauți binele doar în operațiile fără vreo legătură cu administrația sau cu sacerdoțiul, cele întemeiate doar pe măsuri industriale sau domestice, compatibile deci cu toate guvernările, fără a avea nevoie de intervenția lor” (I, 5).

2 „... să demonstrezi extrema ușurință a ieșirii din labirintul civilizat fără răsturnare politică, fără efort științific, ci doar printr-o operație pur domestică” (I, 126).

3 „... sofiștii ne ascund ignoranța lor în materie de politică amoroasă sau minoră, antrenându-ne exclusiv în politica ambițioasă sau majoră...” (IV, 51).

ȘADE FOWRIER, LOYOLA

Nevoia se succed ca într-un joc; două fileuri, când unul, când altul deasupra. Și totuși, raportul dintre Dorință și Nevoie nu este *complementar* (dacă s-ar putea asambla, totul ar fi perfect), ci *suplimentar*: fiecare este *excesul* celeilalte. *Excesul*: ceea ce nu se strecoară. Spre exemplu, din perspectiva actuală (adică după Marx), politicul este o purificare necesară; Fourier este copilul ce întoarce spatele purgării, expurgând-o.

Refuzul politicului este numit de Fourier Invenție. Invenția fourieristă („În ce mă privește, sunt inventor, nu scriitor”) țintește noul absolut, lucrul despre care nu s-a vorbit încă niciodată. Regula invenției este o regulă a refuzului: să te îndoiești în mod absolut (mai mult decât Descartes care, crede Fourier, nu a dat niciodată îndoielii decât un sens parțial, deplasat), să fii în opoziție cu tot ce s-a făcut, să nu te ocupi decât de ceea ce nu s-a mai ocupat nimeni, să te îndepărtezi de „agitatorii literari”, de oamenii de Carte, să propovăduiești ceea ce Opinia consideră *imposibil*. De fapt, doar din acest motiv pur structural (*vechi/nou*) și în urma unei simple constrângeri a discursului (să vorbești doar acolo unde nu a existat încă vorbire), Fourier trece sub tăcere politicul. Invenția fourieristă este un fapt de scriitură, o desfășurare a semnificantului. Aceste cuvinte trebuie înțelese în accepția modernă: Fourier respinge *scriitorul*, adică gestionarul însărcinat cu scrisul-frumos, cu literatura, cel care asigură unitatea decorativă și astfel separarea fundamentală a fondului de formă; considerându-se inventor („Eu rra-jjht scriitor, ci

inventor”), el se deplasează astfel la Urnita sensului: ceea ce azi numim Text. Va trebui, probabil, urmându-l pe Fourier, să numim de acum înainte *inventor* (și nu *scriitor* sau *filosof*) pe cel ce dă la iveală noi formule, investind astfel, fragmentar, *în imensitate și în detaliu*, spațiul semnificantului.

Meta-Cartea *

Metacartea este cartea care vorbește despre carte. Fourier își trece timpul vorbind despre propria-i lucrare, astfel încât, citită, opera lui Fourier contopește cele două discursuri, sfârșind prin a alcătui o carte autonomă în care forma afirmă fără încetare forma.

Fourier își urmărește până departe cartea. Spre exemplu, imaginând un dialog între librar și clientul său. Sau chiar mai departe, anticipând procesul care va fi intentat cărții, el construiește un adevărat sistem instituțional de apărare (tribunal, juriu, avocați) și de difuzare (cititorul înstărit care va voi să-și lămurească unele îndoieli, va plăti autorului consultații, ca pentru o lecție de știință și artă: „e un gen de relații fără consecințe, ca și cu un negustor de la care cumperi ceva”; la urma urmei, scriitorul de azi face același lucru când pleacă în turnee de conferințe, reluând verbal textul scris).

Cât despre cartea însăși, ea presupune o retorică, adică adaptarea tipurilor de discurs la tipurile de cititori: *expunerea* se adresează „Curioșilor” (adică celor studioși), *descrierile* (remarci asupra desfătărilor Destinelor individuale) se adresează Voluptuoșilor sau Sibariților, *confirmarea*, punctând erorile sistematice ale Civilizațiilor, victime ale Spiritului Comercial, se adresează Criticilor. Vom distinge fragmentele de *perspectivă*, de cele de *teorie* (1, 160); vor exista *remarci* (abstracte), *rezumate* (pe jumătate concrete), *dizertații aprofundate* (corpuri de doctrină). Astfel, cartea (dintr-o perspectivă oarecum mallarmeeană) este nu doar fărâmițată, articulată (structură banală), ci și mobilă, supusă unui regim de actualizare *intermitentă*: capitolele vor fi inversate, lectura va fi accelerată (înnaintare expeditivă) sau încetinită, în funcție de clasa de cititori în care vrei să te situezi; la limită, cartea este alcătuită doar din salturi.

* op. cit., pp. 94 – 96.

ciuruită, asemeni manuscriselor lui Fourier (în special *le Nouveau monde amoureux* – *Noua lume îndrăgostită*), în oare, roase de șoareci, cuvinte întregi lipsesc mereu, aduse fiind astfel la dimensiunile unei criptograme infinite a cărei cheie va fi dată mai

târziu.

Toate acestea ne reamintesc felul în care se citea în Evul mediu, urmând discontinuitatea legală a operei: nu doar textul antic (obiectul lecturii medievale) era *rupt*, pentru ca fragmentele să-i fie apoi felurit combinate, ci era chiar normal ca pe un singur subiect să existe două discursuri independente și concurente, plasate fără jenă într-un raport de redundanță: *ars minor* (rezumat) și *ars major* (dezvoltat) al lui Donat, *modi mi-nores* și *modi majores* ale Modiștilor; iată opoziția fou-rieristă între remarcă-rezumat și dizertație. Și totuși, efectul acestei dublări este artificial, paradoxal. Asemeni oricărei redundanțe, ne-am aștepta ca ea să epuizeze complet subiectul, să-l umple și să-l închidă (ce să mai adaugi unui discurs care se esențializează sub forma unui rezumat și se dezvoltă sub forma unei dizertații aprofundate?). Or, se întâmplă exact invers; duplicitatea discursului produce un *interstițiu* pe unde se scurge subiectul: Fourier nu face decât să amâne enunțul decisiv al propriei doctrine din care nu oferă niciodată decât exemple, imagini seducătoare, „appetizers”; mesajul cărții sale este anunțarea unui mesaj ce va veni: *mai așteptați puțin, vă voi spune foarte curând esențialul*. Acest fel de a scrie ar putea fi numit *contra-paralepsă* (paralepsa fiind acea figură retorică prin care spui că nu vei spune, spunând deci tocmai ceea ce pretinzi că treci sub tăcere: *nu voi vorbi despre... și urmează trei pagini*). Paralepsa presupune convingerea că indirectul este o formă rentabilă a limbajului; dar mersul-invers al lui Fourier, nu numai că trădează, bineînțeles, spaima nevrotică de fiasco (asemeni cuiva care nu îndrăznește să se arunce – ceea ce Fourier, transferând asupra cititorului, numește teama mortală de plăcere), ci și arată cu degetul vidul limbajului; prinsă în plasa metacărții, cartea sa este *fără subiect*: semnificatul este animat, împins mereu mai departe; singur, tot mai departe, în *viitorul cărții*, semnificantul.

Sistem / Sistematic *

„... faptul că realul conținut de aceste sisteme nu se regăsește defel în forma lor sistematică este dovedit cel mai bine de fourieriști ortodocși... care în ciuda ortodoxiei lor sunt exact antipozii lui Fourier: niște burghezi doctrinari”.

MARX-ENGELS *Ideologia germană*

Fourier ne va da probabil ocazia să reafirmăm următoarea opoziție (pe care am mai enunțat-o și când am deosebit romanescul de

roman, poezia de poem, eseul de dezertație, scriitura de stil, producerea de produs, structurarea de structură 1: *sistemul* este un corp de doctrine în interiorul căruia elementele (principii, constatări, consecințe) se dezvoltă logic, cu alte cuvinte – din punct de vedere al discursului – retoric. Fiind închis (sau monosemic), sistemul este întotdeauna teologic, dogmatic, el se hrănește cu două iluzii: iluzia transparenței (limbajul de care ne servim pentru a-l expune este pur instrumental; nu e deci o scriitură) și iluzia realității (scopul sistemului este *aplicarea*; adică, extras din limbaj, el va întemeia un real definit în mod vicios drept însăși exterioritatea limbajului); este un delir riguros paranoic ce se transmite prin insistență, repetiție, catehism, ortodoxie. Opera lui Fourier nu constituie un *sistem*, doar atunci când s-a urmărit „realizarea” acestei

* op. cit., pp. 114 – 115.

1 S/Z, Editions du Seuil, 1970, p. 11.

opere (în falanstere), ea a devenit retrospectiv – Un „sistem” sortit unui fiasco imediat; în terminologia lui Marx-Engels, sistemul este „forma sistematică”, adică ideologicul pur, ideologicul-reflectare; *sistematicul* este jocul sistemului, un limbaj deschis, infinit, eliberat de orice iluzie (pretenție) referențială; modul său de apariție, de constituire, nu este „dezvoltarea”, ci pulverizarea, diseminarea (pulberea de aur a semnificantului); un discurs fără „obiect” (ce nu vorbește despre un lucru decât indirect, în diagonală: ca în cazul Civilizației lui Fourier) și fără „subiect” (scriind, autorul nu se lasă învăluit de subiectul imaginar, deoarece își „fixează” astfel rolul de enunțiator, încât nu poți spune dacă e serios sau parodic). Un delir extins, ce nu închide, ci permutază. Față de sistem, monologic, sistematicul este dialogic (punere în practică a ambiguităților, el nu admite contradicțiile); este o scriitură; deci, asemeni acesteia – etern (perpetuă permutare a sensurilor de-a lungul Istoriei); sistematicul nu se preocupă de aplicare (poate doar cu titlul de pur imaginar, de teatru al discursului), ci de transmitere, de circulație (semnificantă); și de fapt nici nu poate fi transmis decât cu condiția de a fi *deformat* (de către cititor); în terminologia lui Marx-Engels, sistematicul ar fi *conținutul real* (al lui Fourier).

— Nu expunem aici sistemul lui Fourier (acea parte a sistematicii sale care interpretează în mod imaginar sistemul), ci doar unele zone ale discursului său ce aparțin sistematicului.

(Fourier pune în derută – în derivă – sistemul prin două operații: întâi, amânându-i expunerea definitivă pentru mai târziu: doctrina este superbă și, deopotrivă, amânată; apoi, înscriind sistemul în sistematic, cu titlul de parodie nesigură, de umbră, de joc. Spre exemplu: Fourier atacă „sistemul” civilizat (represiv), el cere o libertate integrală (a gusturilor, pasiunilor, maniilor, capriciilor); ne-am aștepta deci la o filosofie a spontaneității, dar suntem în fața a cu totul altceva: un sistem tensionat care prin propriul exces, prin tensiunea fantastică, depășește sistemul și realizează sistematicul, adică scriitura: libertatea nu este niciodată contrariul ordinii, ci *ordinea paragramatizată*: scriitura trebuie să mobilizeze în același timp o imagine și contrariul său).

NOI ESEURI CRITICE*

Proust și numele**

În căutarea timpului pierdut este, se știe, povestea unei scriituri. Nu ar fi probabil lipsit de importanță să ne-o reamintim pentru a înțelege mai bine cum s-a încheiat, deoarece deznodământul ei ilustrează ceea ce „la urma urmelor, îi permite scriitorului să scrie.

Nașterea unei cărți pe care nu o vom cunoaște, dar care este anunțată de însăși cartea lui Proust, se desfășoară ca o dramă în trei acte. Primul act enunță voința de a scrie: tânărul narator resimte această voință odată cu plăcerea erotică procurată de frazele lui Bergotte și? cu bucuria pe care o trăiește descriind clopotnițele din Martinville. Al doilea act, foarte întins, deoarece ocupă; cea mai mare parte a *Timpului pierdut*, se oprește asupra neputinței de a scrie. Această neputință se exprimă în trei scene sau, dacă vrem, prin trei momente de cumplită deznădejde: întâi Norpois ce trimite tia Arului narator o imagine descurajantă despre literatură; imagine ridicolă pe care, totuși, nu va avea nici măcar talentul de a o realiza; mai târziu, o a doua imagine îi va deprima și mai mult; un pasaj regăsit din *Jurnalul* fraților Goncourt, deopotrivă prestigios și derizoriu, îi va confirma, prin comparație, neputința de a transforma senzația în notăție; în sfârșit, un ultim incident, mult mai grav, deoarece îi afectează de data aceasta însăși sensibilitatea, și nu doar talentul, îl face să renunțe la a mai scrie: din trenul care îl aduce la Paris după o lungă boală, naratorul zărește în plin câmp trei copaci a căror

— *Le degre zero de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais cri-tiques*, Editions du Seuil, 1972. ** Op. cit., pp. 121 – 134.

frumusețe îl lasă complet indiferent; trage concluzia că nu va mai scrie niciodată; trist, dar eliberat de orice legământ pe care, cu siguranță, nu-l poate duce la bun sfârșit, acceptă din nou frivolitatea lumii și se duce la un matineu al ducesei de Guermantes. Dar aici, printr-o răsturnare cu adevărat dramatică, ajuns la însăși limita renunțării, naratorul își va regăsi puțința de a scrie. Acest al treilea act ocupă complet *Timpul regăsit* și are și el trei episoade; primul cuprinde trei revelații succesive: trei reminiscențe (Saint-Mare, copacii din tren, Bălbec) ivite din trei mărunte incidente în momentul sosirii sale la castelul Guermantes (dalele: inegale din curte, zgomotul unei lingurițe, șervetul apretat pe care i-l întinde un valet); aceste reminiscențe, tot atâtea clipe fericite, trebuie acum înțelese, pentru a fi păstrate, sau cel puțin chemate oricând. În al doilea episod, ce cuprinde esențialul teoriei proustiene despre literatură, naratorul începe o activitate sistematică de explorare a semnelor care i s-au arătat pentru a înțelege astfel, dintr-odată, lumea și Cartea, Cartea-lume și lumea-Carte. O ultimă neliniște amână totuși puțința de a scrie; descoperind din întâmplare niște invitați pe care nu îi mai văzuse de mult, naratorul își dă seama cu stupeoare că au îmbătrânit. Timpul, care i-a redat scrisul, e gata acum să i-l ia înapoi: va trăi oare destul pentru a-și scrie opera? Da, dacă acceptă să se retragă din lume, să renunțe la viața mondenă pentru a-și salva viața de scriitor.

Povestea istorisită de narator are deci toate caracterele dramatice ale unei inițieri; o veritabilă mistagogie, articulată în trei momente dialectice: dorința (mistagogul postulează o revelație), eșecul (el își asumă pericolele, noaptea, neantul), asumptiunea (învinge în plin eșec). Or, pentru a scrie *în căutarea timpului pierdut*, Proust a cunoscut în propria-i viață acest traseu inițiat-tic; dorinței foarte precoce de a scrie (apărută încă în liceu) i-a urmat o lungă perioadă, nu de eșecuri, bineînțeles, ci de tatonări, ca și cum opera adevărată și unică se căuta, se relua fără a se găsi vreodată; această inițiere negativă, dacă putem spune astfel, ca și cea a naratorului, a avut loc printr-o anume experiență a literaturii; cărțile altora l-au fascinat, apoi l-au decepționat pe Proust, tot așa cum cărțile lui Bergotte și ale fraților Goncourt l-au fascinat și decepționat pe narator; această „străbatere a literaturii” (pentru a relua, adaptând-o, expresia lui Philippe Sollers), atât de asemănătoare traseului inițierilor, pândit de tenebre și iluzii, s-a realizat prin pastișă (există o mai elocventă

mărturie a fascinației și demistificării decât pastișa?), prin admirația nelimitată (Ruskin) și prin contestare (Sainte-Beuve). Proust se apropia astfel *de în căutarea...* (se știe că unele fragmente se găsesc deja în Sainte-Beuve), dar opera nu reușește să se „închege”. Unitățile principale existau deja (raporturile dintre personaje¹, episoade cristalizatoare ²), ele se verificau în diverse combinații ca într-un caleidoscop, dar lipsea încă actul unificator prin care Proust avea să scrie din 1900 până la moarte, fără întreruperi, *în căutarea...* cu prețul unei reclusiuni atât de asemănătoare, se știe, celei a naratorului de la sfârșitul *Timpului regăsit*.

Nu încercăm să explicăm acum opera lui Proust prin viața sa; ne ocupăm doar de acte interne discursului însuși (deci poetice, și nu biografice), fie că este vorba despre discursul naratorului sau despre cel al lui Marcel Proust. Or, omologia, care oricum reglează cele două discursuri, cere un deznodământ simetric: fundamentării scriiturii pe reminiscență (la narator) trebuie să-i corespundă (la Proust) o descoperie asemănătoare, capabilă să întemeieze definitiv, în continuitatea sa viitoare, întreaga scriitură a *Căutării...* Ce accident, nu biografic, ci creator încheagă o operă concepută deja, verificată, dar încă nescrisă? Ce nou liant va conferi marea unitate sintagmatică unor unități discontinue, răzlețe? Ce anume îl face pe Proust să-și poată enunța opera? Într-un

1 De exemplu: vizitatorul intempestiv din serile de la Combray, care va fi Swann, și cel îndrăgostit de micul grup, care va fi naratorul.

2 De exemplu: lectura matinală din *Figaro*, ziar pe care mama i-l aduce naratorului.

cuvânt, ce găsește scriitorul, simetric reminiscențelor pe care naratorul le-a explorat și exploatat în timpul matineului Guermentes?

Între cele două discursuri, al naratorului și al lui Marcel Proust, există omologie și nu analogie. Naratorul *va* scrie, și acest viitor îl menține într-o ordine a existenței, nu a cuvântului; el se confruntă cu o psihologie, nu cu o tehnică. Dimpotrivă, Marcel Proust scrie; lupta sa vizează categoriile limbajului, nu pe cele de comportament. Aparținând lumii referențiale, reminiscența nu poate fi în mod direct o unitate de discurs, iar Proust are nevoie de un element efectiv poetic (în sensul dat de Jakobson); dar această trăsătură lingvistică – reminiscența, în cazul nostru – trebuie să aibă și capacitatea de a constitui esența obiectelor romanești. Or, există o clasă de unități

verbale ce dețin în cel mai înalt grad această capacitate constitutivă: numele proprii. Ele au cele trei proprietăți pe care naratorul le atribuie reminiscentei; capacitatea de esențializare (pentru că desemnează un singur referent), capacitatea de citare (deoarece putem chema la nesfârșit întreaga esență cuprinsă într-un nume, proferându-l), capacitatea de explorare (un nume propriu poate fi „desfăcut” exact ca o amintire): Numele propriu este, într-un anume fel, forma lingvistică a reminiscentei. De aceea, evenimentul (poetic) care a „lansat” în căutarea... este descoperirea Numelor; fără îndoială, Proust dispunea deja de unele nume (*Combray*, *Guermites*) încă din *Sainte-Beuve*; dar se pare că numai între 1907 și 1909 și-a constituit în totalitate sistemul onomastic al romanului: acest sistem odată găsit, opera s-a scris numaidecât.

Opera lui Proust descrie o imensă, nefârșită ucenicie 2. Ea trece întotdeauna (în dragoste, în artă, în sno

1 Proust a prezentat în două rânduri propria-i teorie despre numele propriu: în *Contra lui Sainte-Beuve* (capitolul XIV: Nume de persoane) și în *Swann* (Voi. II, partea a treia: Nume de locuri: Numele)

3 Este teza lui Gilles Deleuze în remarcabila sa carte: *i roust et les Signes* (Paris, P.U.F.).

bism) prin două momente; iluzia și decepția; din ele se naște adevărul, adică scriitura; dar între vis și trezire „înainte de ivirea adevărului, în fața naratorului proustian apare o sarcină ambiguă (căci ea duce la adevăr printr-o serie de erori) – interogarea nesfârșită a semnelor emise de opera de artă, de ființa iubită, de mediul frecventat. Și Numele propriu este un semn, nu doar un simplu indice care ar desemna fără să semnifice, conform concepției curente de la Peirce la Russell. Ca semn, Numele propriu se lasă explorat, descifrat: el este deopotrivă „mediu” (în sensul biologic al termenului) în care trebuie să plonjezi, scufundându-te mereu în toate reveriile sale, și obiect prețios, comprimat, parfumat, ce trebuie desfăcut ca o floare 2. Altfel spus, dacă Numele (așa vom desemna de acum înainte numele propriu) este un semn, atunci este vorba de un semn voluminos, mereu plin de o densitate stufoasă de sensuri, pe care nicio utilizare nu îl poate reduce sau aplatiza, spre deosebire de numele comun, de fiecare dată, într-o sintagmă, doar cu unul din sensurile sale. Numele proustian este el singur și în toate cazurile echivalentul unei întregi rubrici de dicționar: numele de *Guermites* închide încă de la început

tot ceea ce amintirea, uzanțav cultura pot concentra în el; fără să cunoască vreo restricție selectivă, el nu e influențat de sintagmă, deci” într-un anume fel, este o monstruozitate semantică, deoarece, deși înzestrat cu toate caracteristicile numelui comun, el poate totuși exista și funcționa în afara oricărei reguli proiective. Acesta este prețul – sau plata – fenomenului de „hipersemanțitate” care se naște în

1 „... închisesem în adăpostul pe care mi-l ofereau numele, lucrul la care năzuia imaginația mea și pe care simțurile mele nu-l percepeau decât necomplet și fără plăcere în prezent” (*Swann*, II, EPL, 1968, p. 267, traducere de Radu Cioculescu).

2 „Dacă aș putea să mă eliberez ușor din păienjenishul obișnuinței și să revăd în prima sa prospețime acest nume de *Guermantes*...” (*Contra lui Sainte-Beuve*, Editura Univers, 1976, traducere de Valentin și Liliana Atanasie, p. 186).

e11 și care îl apropie, bineînțeles, foarte mult de cuvântul poetic.

Prin densitatea sa semantică (am dori chiar să putem spune: prin „stratificarea” sau „foile” sale), Numele proustian se deschide unei veritabile analize semice pe care însuși naratorul nu ezită să o postuleze și să o schițeze: diferitele „figuri” ale Numelui², cum le spune el, sunt adevărate seme înzestrate cu o perfectă validitate semantică în ciuda caracterului lor imaginar (fapt ce dovedește o dată mai mult că semnificatul trebuie distins de referent). Numele de *Guermantes* conține astfel mai multe *primitive* (pentru a relua o expresie a lui Leib-niz): „un foișor îngust, care era numai o fâșie de lumină portocalie și de la a cărui înălțime seniorul și doamna să hotărau asupra vieții și morții vasalilor lor”; „un turn îngălbenit și înflorit care străbate veacurile”; palatul parizian *Guermantes*, „limpede ca numele său”: un castel feudal în plin Paris etc. Aceste seme sunt, bineînțeles, „imagini”, dar în limba superioară a literaturii, ele sunt, deopotrivă, puri semnificați, deschiși, asemeni eelâr din limba denotatoare, unei întregi sistematici a sensului. Unele din aceste imagini semice sunt tradiționale, culturale: *Parma* nu desemnează un oraș din Emilia, situat pe râul Po, fondat de etrusci și numărând 138.000 de locuitori; adevăratul semnificat al acestor două silabe este compus din două seme: pacea stendhaliatră și reflexul violetelor 3. Altele sunt individuale, memoriale: *Balbec* are ca seme două cuvinte spuse odinioară naratorului, unul de către Legrandin (*Balbec* este un loc al

furtunilor, la capătul pământului), celălalt de către Swann (biserica sa este în stilul gotic normand, pe jumătate roman), astfel încât numele are mereu două

1 Cf U Weinreich, „On the Semantic Structure of Language”, în J.H. Greenberg, *Universals of Language*, (Cambridge, Mass. The M.I.T. Press, 1963, ed. 2-a, 1966), p. 147.

2 „Dar mai târziu găsesc rând pe rând în durata în mine a acestui nume, șapte sau opt figuri diferite” (*Guermites*, I, EPL, 1969, p. 10).

3 Swann, ed. cit., II, p. 265.

sensuri, simultane: arhitectură gotică și furtună pe mare. Fiecare nume are deci propriul său spectru semic, variabil în timp, în funcție de cronologia cititorului ce îi adaugă sau îi retrace unele elemente, asemeni limbii în diacronia sa. Într-adevăr, numele este *catalizabil*; el poate fi umplut, dilatat, interstițiile armăturii sale semice pot fi completate cu infinite adaosuri. Această dilatare semică a numelui propriu poate fi definită și altfel: fiecare nume conține mai multe „scene” ce apar la început într-un mod discontinuu, răzleț, dar care nu așteaptă decât să se unească pentru a forma astfel o mică povestire, păci a povești nu înseamnă decât a lega între ele, printr-un proces metonimic, un număr redus de unități pline; *Balbec* închide astfel în el nu numai mai multe scene, ci și însăși mișcarea ce le poate aduna într-o aceeași sintagmă narativă, căci fără îndoială silabele sale heteroclite s-au născut dintr-un fel desuet de a pronunța „pe care nu mă îndoiam să le regăsesc până și la hangiul care-mi va servi cafeaua cu lapte la sosire și mă va duce să văd marea dezlănțuită în fața bisericii și căruia îi atribuiam înfățișarea gâlcevitoare, solemnă și medievală a unui personaj dintr-o poveste medievală în versuri” 2. Atunci, deoarece Numele propriu se deschide unei catalize de o infinită bogăție, putem spune că, din punct de vedere poetic, *în căutarea...* s-a născut în întregime din câteva nume 3.

Dar trebuie ca acestea să fie bine alese – sau găsite. Și astfel apare în teoria proustiană a Numelui una din problemele majore, dacă nu ale lingvisticii, cel puțin ale semiologiei: motivarea semnului. Fără îndoială că această problemă este aici întrucâtva artificială, deoarece ea nu există de fapt decât pentru romancier care are libertatea (dar și datoria) de a crea nume proprii, inedite și „exacte” deopotrivă; în realitate, naratorul și roman

1 Ibid., p. 262.

2 Ibid., p. 266.

3 „Acest Guermantes era ca un cadru de roman” (*Guermantes*, I, p. 11).

cierul parcurg în sens invers același traseu; unul are impresia că descifrează în numele ce îi sunt date un soi «de afinitate naturală între semnificant și semnificat, între culoarea vocalică din *Parma* și liniștea mov a conținutului său; celălalt, trebuind să inventeze un ținut, în același timp, normand, gotic și vântos, este silit să caute – din ansamblul fonemelor câteva sunete armonizate cu jocul acestor semnificații; primul decodează, al doilea codifică, dar este vorba despre același sistem care, într-un fel sau altul, este un sistem motivat, întemeiat pe un raport de *imitație* între semnificant și semnificat. Și unul, și celălalt și-ar putea asuma astfel afirmația lui «Cratil: „Proprietatea numelui constă în reprezentarea lucrului așa cum este”. În ochii lui Proust, care nu face decât să teoretizeze arta generală a romancierului, numele propriu este o simulare sau, cum spunea Platon (e drept, cu o anume rezervă), o „fantasmagorie”.

Proust invocă două tipuri de motivații, naturale și culturale. Primele aparțin foneticii simbolice 1. Nu e aici cazul să reluăm dezbaterea în legătură cu această problemă (cunoscută altă dată sub numele de *armonie imitativă*), unde vom regăsi numele lui Platon, Leibniz, Dide-rot și Jakobson 2. Vom reaminti doar acel text din Proust, mai puțin celebru, dar probabil la fel de pertinent ca și *Sonetul vocalelor*: „... Bayeux, atât de înalt în nobila lui horbotă roșiatică și a cărui culme era iluminată de aurul vechi al ultimei lui silabe; Vitre, al cărui accent ascuțit împărțea în romburi de lemn negru vitraliul vechi; gingașul Lamballe care, în albul său, oscilează de la gălbuiul cojii de ou la cenușiul mărgăritarului; Coutances, catedrală normandă, pe care diftongul său final, gras și dând în galben, îl încununează cu un turn de unt” etc. 3.

1 Weinreich (op. cit.) a notat că simbolismul fonetic ține de hipersemanticitatea semnului.

2 Platon, *Cratil*; Leibniz, *Nouveaux Essais* (III, 2); Dide-cot, *Lettre sur les sourds et les muets*, R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*.

3 *Swann*, ed. cit., II, p. 266. Vom observa că motivația invocată de Proust nu este numai fonetică, ci și, uneori, grafică.

Exemplele lui Proust, prin libertatea și bogăția lor (nu mai este

vorbă acum de a atribui opoziției *i/o* contrastul tradițional *mic/mare* sau *ascuțit/rotund*, așa cum se face de obicei: Proust descrie o întregă gamă de semne fonice), aceste exemple, deci, indică clar că, de obicei, motivarea fonetică nu se operează direct: descifratorul intercalează între sunet și sens un concept intermediar, material și abstract, în egală măsură, ce funcționează ca o cheie și realizează trecerea, într-un fel încetinită, de la semnificant la semnificat; dacă *Balbec* semnifică, printr-un sistem de afinități, un complex alcătuit din valul cu creste înalte, falezile abrupte și arhitectura avântată, aceasta se datorează unui releu conceptual, cel din *aspru*, valabil pentru pipăit, auz, văz. Altfel spus, motivația fonetică presupune o numire interioară: limba intră imperceptibil într-o relație postulată – mitic vorbind – ca imediată: majoritatea motivațiilor aparente au astfel la bază metafore atât de mult folosite (*asprul* aplicat sunetului), încât nu mai sunt percepute ca atare, fiind în întregime resimțite de partea denotației; și totuși motivația se precizează printr-o veche anomalie semantică sau, poate mai bine, o veche transgresare. Căci, evident, fenomenele de fonetism simbolic trebuie apropiate de metaforă, și nu ar folosi la nimic să le studiem separat. Proust ar oferi un material prețios acestui studiu combinat: motivațiile sale fonetice presupun aproape fără excepție (poate în afară de *Balbec*) o echivalență între sunet și culoare: *ieu* este aur vechi, *e* este negru, *an* este gălbui, blond și aurit (în *Coutances* și *Guermantes*), *i* este purpuriu¹. Avem de-a face cu o tendință evident generală: transferarea înspre sunet a unor trăsături aparținând văzului (și în special culorii, datorită naturii sale, deopotrivă vibratorie și modulantă), adică, de fapt, neutralizarea opoziției unor clase virtuale, apărute prin sepa

1 „Culoarea Silviei este purpurie, culoarea unui trandafir roșu aprins în catifea purpurie sau violacee... Și chiar numele împurpurat cu doi *i* – Silvie, adevărată Fiică a Focului” (*Contra lui Sainte-Beuve*, pp. 108 – 109).

rărea simțurilor (dar, oare, această separare este istorică sau antropologică? De când există și de unde vin cele „cinci simțuri” ale noastre? O nouă abordare a metaforei ar trebui, se pare, să ia în considerare inventarul claselor nominale atestate de lingvistica generală). Pe scurt, dacă motivația fonetică presupune un proces metaforic și, în consecință, o transgresare, aceasta din urmă se realizează prin puncte de trecere sigure, așa cum este culoarea: de

aceea, probabil, deși foarte ample, motivațiile avansate de Proust par „juste”.

În ceea ce privește celălalt tip de motivații, mai „culturale” și astfel analoge celor din limbă, putem spune că ele reglează într-adevăr inventarea neologismelor, conforme unui model morfematic, precum și a numelor proprii, acestea din urmă „inspirate” de un model fonetic. Când un scriitor inventează un nume propriu, el este într-adevăr obligat să respecte aceleași reguli de motivare ca și legislatorul platonician ce vrea să creeze un nume comun; într-un anume sens, el trebuie să „copieze” lucrul, și cum aceasta este evident imposibil, cel puțin să copieze felul în care limba însăși a creat unele din nume. Egalitatea numelui propriu și a numelui comun în fața creației este perfect ilustrată de un caz extrem, cel în care scriitorul lasă să se înțeleagă că folosește cuvinte curente pe care totuși le inventează în întregime: este cazul lui Joyce și al lui Michaux, în *Voyage en Grande Garabagne*, un cuvânt ca *arpette* nu are, pe bună dreptate, niciun sens, fără a fi însă lipsit de o semnificație difuză, nu numai datorită contextului, ci și prin plierea sa pe un model fonic foarte curent în franceză 1. La fel se întâmplă și cu numele proustiene. Indiferent că *Lau-mes*, *Argencourt*, *Villeparisis*, *Combray* sau *Doncieres* există sau nu, ele dețin (și aceasta contează) ceea ce s-a putut numi o „plauzibilitate francofonică”; adevăratul

1 Aceste cuvinte inventate au fost temeinic analizate dintr-un punct de vedere lingvistic de Delphine Perret, în teza sa: *Étude de la langue littéraire d'après le Voyage en Grande Garabagne d'Henri Michaux* (Paris, Sorbonne, 1965 – 1966).

lor semnificat este: *Franța* sau, mai exact, „francitatea”; fonetismul lor și, cel puțin, în egală măsură grafismul lor, sunt elaborate în conformitate cu sunete și grupuri de litere atribuite în mod specific toponimiei franceze (și chiar, mai exact, franciene); cultura (francezilor) impune Numelui o motivație naturală: bineînțeles, ceea ce este imitat nu este în natură, ci în istorie, o istorie totuși atât de veche încât constituie limbajul ce se naște din ea ca o adevărată natură, izvor de modele și rațiuni. Numele propriu, și în mod deosebit numele proustian, are deci o semnificație comună: el semnifică cel puțin naționalitatea și totalitatea imaginilor ce i se pot asocia. El poate chiar trimite la semnificații și mai particulari, provincia în cazul lui Balzac (nu atât în sens de regiune, ci de mediu), sau clasa

socială, la Proust: evident, nu prin particula de noblețe, mijloc grosolan, ci prin instituirea unui larg sistem onomastic, articulat pe de o parte, pe opoziția dintre aristocrație și vulg, iar pe de alta, pe opoziția dintre silabele lungi cu finale mute (înzestrate într-un anume fel cu o lungă trenă) și cele scurte, abrupte; de-o parte, paradigma formată de Guermantes, Laumes, Agrigente, de cealaltă Verdurin, Morel, Legran din „Șazerat, Cottard, Brichot etc.1.

Onomastica proustiană are un aspect atât de organizat încât pare să constituie punctul de plecare definitiv pentru *în căutarea...* a cunoaște sistemul numelor însemna pentru Proust și înseamnă pentru noi a înțelege semnificațiile esențiale ale cărții, armătura semnelor sale, sintaxa sa profundă. Observăm deci că numele proustian dispune în întregime de cele două mari dimensiuni ale semnului: pe de-o parte, el poate fi citit singur, „în sine”, ca o totalitate de semnificații (*Guermantes* con

1 Este, bineînțeles, vorba de o tendință, nu de o lege. Pe de-o parte, *lungi* și *scurte* nu au nicio accepție riguros fonetică ci, mai degrabă, o impresie curentă, întemeiată de altfel în mare parte pe grafism, francezii fiind obișnuiți, prin cultura lor școlară, în principal scrisă, să perceapă o opoziție tiranică între rimele masculine și rimele feminine, resimțite unele ca scurte, celelalte ca lungi.

ține mai multe figuri), pe scurt, ca o esență (o „entitate originară”, spune Proust), sau, dacă vrem, o absență, deoarece semnul desemnează ceea ce nu este prezent *i*; iar pe de altă parte, el întreține cu semenii săi raporturi metonimice, întemeind Povestirea: *Swann* și *Guermantes* nu sunt numai două drumuri, două direcții, ci și două fonetisme, ca și Verdurin și Laumes. Numele propriu are la Proust această funcție ecumenică, rezumând de fapt întregul limbaj, deoarece structura sa coincide cu cea a operei însăși; pătrunderea treptată în semnificațiile numelui (așa cum face mereu naratorul), echivalează cu o inițiere în lume, cu deprinderea de a-i descifra esențele; semnele lumii (iubirii, mundanității) și numele sale străbat aceleași etape; între lucru și aparența sa se țese visul, tot așa cum între referent și semnificantul său se interpune semnificatul: numele nu reprezintă nimic dacă, din nefericire, este articulat direct pe referentul său (ce este, în *realitate*, ducesa de Guermantes?) **r** adică dacă se ratează natura sa de semn. Semnificatul – iată locul imaginarului; aceasta e, fără îndoială, noutatea gândirii lui Proust, motivul deplasării istorice a

vechii probleme a realismului care, până la el, nu se punea decât în termeni de referenți: activitatea scriitorului nu se centrează pe raportul lucrului cu forma sa (ceea ce, în epoca clasică, se numea „zugrăvire”, iar mai recent, „exprimare”), ci pe raportul semnificatului cu semnificantul, adică pe semn. Teoria lingvistică a acestui raport este mereu prezentă în reflecțiile lui Proust asupra Numelui, precum și în discuțiile etimologice ale lui Brichot, și care nu ar avea sens dacă scriitorul nu le-ar atribui o funcție emblematică 2.

Aceste câteva remarci nu sunt orientate doar de dorința de a reaminti, după Claude Lévi-Strauss, caracte

1 „Nu putem imagina decât ceea ce este absent” (*Timpul regăsit*, Editura Minerva, 1977). Să reamintim și faptul că a imagina înseamnă pentru Proust a desface un semn.

— *Sodoma și Gomora*, Editura Minerva, II, cap. II.

rul semnificant, și nu indicial, al numelui propriu \ Am vrea deopotrivă să insistăm asupra caracterului cratilian al numelui (și al semnului) la Proust; și aceasta nu numai pentru că Proust percepe raportul dintre semnificant și semnificat ca un raport motivat, unul copiindu-l pe celălalt și reproducând în forma sa materială esența semnificată a lucrului (și nu lucrul însuși), ci și pentru că la Proust și la Cratil, deopotrivă, „menirea numelor este de a instrui” 2: există o propedeutică a numelor ce duce pe diverse căi, adesea lungi și ocolite, la esența lucrurilor. De aceea nimeni nu este mai aproape de Legislatorul cratilian, întemeietorul numelor (*демиургос ономатон*), decât scriitorul proustian, liber să inventeze numele care-i plac, dar și silit să le inventeze „corect”. Acest realism <în sensul scolastic al termenului> care cere cuvintelor să fie „reflectarea” ideilor a luat la Proust o formă radicală, încât ne putem întreba dacă el este, conștient sau nu, prezent în orice act de scriitură și dacă poți fi cu adevărat scriitor fără să crezi, într-un anume fel, în raportul natural al numelor și esențelor; funcția poetică, în sensul cel mai larg al termenului, s-ar defini astfel printr-o conștiință cratiliană a semnelor, iar scriitorul ar fi recitatorul aceluia uriaș mit secular ce spune că limbajul imită ideile și, spre deosebire de preceptele științei lingvistice, semnele sunt motivate. Această considerație ar trebui să-l determine și mai mult pe critic să citească literatura în perspectiva mitică ce-i întemeiază limbajul și să descifreze cuvântul literar (ce nu are nimic din cuvântul obișnuit), nu cum îl lămurește dicționarul, ci așa cum îl construiește

scriitoru13.

1 *Gândirea sălbatică și Totemismul azi*, Ed. Științifică, București, 1970, traducere de I. Pegher.

2 Platon, *Cratyle*, 435 d.

3 Text dedicat lui R. Jakobson și apărut în: *To honour Roman Jakobson, essays on the occasion of his seventieth birth-day*, Mouton, La Haye, 1967.

Flaubert și fraza *

Cu mult înainte de Flaubert, scriitorul a resimțit – și exprimat – anevoioasa lucrare a stilului, oboseala corecturilor nesfârșite, trista obligație a programelor de lucru mult prea lungi pentru un randament infim 1. Dar pentru Flaubert, intensitatea acestui supliciu e cu totul alta; truda stilului devine la el o suferință de nespus (chiar dacă adeseori amintită), aproape o ispășire, care nu-i aduce nicio compensație magică (adică aleatorie), așa cum la mulți scriitori este sentimentul inspirației; pentru Flaubert, stilul este durerea absolută, durerea nesfârșită, durerea zadarnică. Redactarea este peste măsură de înceată („patru pagini într-o săptămână”, „cinci zile pentru o pagină”, „două zile pentru a scrie două rânduri” 2); ea-i cere să spulnă un „definitiv adio vieții” 3 și-l obligă la o necruțătoare sihăstrie; vom vedea astfel că izolarea lui Flaubert urmărește doar realizarea stilului, în timp ce Proust, printr-o claustrare nu mai puțin celebră, își propune o recuperare totală a operei: el se retrage pentru că are multe de spus și moartea se apropie, Flaubert, deoarece are mereu de corectat; izolați, și unul și altul, Proust adăugând fără încetare faimoasele sale „fițuici”, Flaubert scoțând, ștergând, luând-o mereu de la capăt, reîncepând. În centrul sechestrării flaubertiene (și simbol al acesteia) se află o piesă de mobilier: nu masa de lucru, ci patul: ori de câte ori dispe

* op. cit., pp. 135 – 144.

Iată câteva exemple din cartea lui Antoine Albalat, *le Travail du style, enseignu par les corections manuscrites des grands écrivains* (Paris, 1903); Pascal a redactat de 13 ori cea de-a XVIII-a *Provincială*; Rousseau a scris timp de trei ani la *Emile*; Buffon lucra mai mult de 10 ore pe zi; Chateaubriand putea să lucreze între 12 și 15 ore ștergând etc.

2 Citatele din Flaubert sunt luate din extrasele corespondenței sale adunate de Genevieve Bolleme sub titlul: *Preface à la vie de crivain*

(Paris, 1963). Aici: p. 99 (1852); p. 100 (1852) și p. 121 (1853)...

3 op. cit., p. 32 (1845).

rărea îl doboară, Flaubert se prăbușește pe sofa¹: e; o „mizerie”; situație de altfel ambiguă, deoarece semnul eșecului este și spațiul fantasmei care, realimentându-i treptat truda, îi dă noua substanță pe care o va putea șterge iarăși. Flaubert dă acestui circuit sisific un nume depsebit de dur: *atrocitatea*², singura răsplată în schimbul sacrificării propriiei vieți³.

Stilul se implică, deci, vizibil, în întreaga existență a unui scriitor, și din acest motiv ar fi poate mai nimerit să-ți numim de acum înainte scriitură: a scrie înseamnă a trăi („O carte a fost întotdeauna pentru mine, spune Flaubert, un fel special de a trăi”⁴), a scrie, și nu a publica, e țelul operei⁵. Această prioritate, confirmată – prin plătită – prin chiar sacrificarea unei vieți, modifică, într-o oarecare măsură concepțiile tradiționale despre „scrisul-frumos”, cunoscut de obicei ca ultim veșmânt (ornament) al ideilor sau pasiunilor. În primul rând, pentru: Flaubert dispune însăși opoziția dintre îona și formă⁶: a scrie și a gândi înseamnă unul și același lucru, scriitura este o existență totală. Intervine apoi, dacă putem spune așa, transferarea virtuților poeziei asupra prozei: poezia îi întinde acesteia oglinda constrângerilor sale, imaginea unui cod rigid, cert; acest model exercită asupra lui Flaubert o fascinație ambiguă, deoarece proza

„! * Uneori când mă simt golit, când expresia nu vrea să vină, când, după ce am mâzgălit multe pagini, îmi dau seama că nu am. scris nicio frază, mă prăbușesc pe divanul meu și rămân astfel năucit, cufundat într-o mlaștină de plictiseală”. (1852, op. cit., p. 69).

2 Stilul nu se poate realiza decât printr-o muncă atroce, printr-o încăpățănare fanatică și devotată” (1846, op. cit., p. 39).

3 „Mi-am trecut viața oprindu-mi inima să dea din cele mai dragi izvoare. Am dus o viață muncită și aspră. Ei bine! nu mai pot! mă simt la capătul puterilor” (1875, op. cit., p. 265).

4 op. cit., p. 207 (1859).

? „... Nu vreau să public nimic... lucrez cu o dezinteresare totală și fără alte gânduri, fără preocupări exterioare...” (1846, op. cit., p. 40).

6 „În ceea ce mă privește, atâta timp câtvoi vedea într-o frază forma despărțită de fond, vot susține că nu avem de-a face decât cu două cuvinte goale de sens” (1846, op. cit., p. 40).

trebuie în același timp să întâlnească versul și să-l depășească, să-l egaleze și să-l absoarbă. Se modifică, în sfârșit, repartizarea foarte precisă a atribuțiilor tehnice pe care le presupune elaborarea unui roman; retorica clasică pune pe primul plan problemele legate de *dispo-posilio*, sau ordinea părților discursului (ce trebuie deosebite de *compositio*, sau ordinea elementelor interne frazei); Flaubert nu pare să le acorde vreo importanță; el nu neglijează problemele specifice narațiunii¹, dar acestea nu par să aibă, în mod vizibil, decât o legătură foarte firavă cu proiectul esențial: realizarea lucrării sale, sau a unuia din episoadele acesteia, nu este „atroce”, ci doar „obositoare”².

Ca odisee, scriitura flaubertiană (am vrea să conferim acum acestui cuvânt un sens deosebit de activ) se reduce la ceea ce în mod obișnuit numim corecturile stilului. Aceste corecturi nu sunt defel niște accidente retorice; ele modifică primul cod, cel al limbii, și-l determină pe scriitor să resimtă structura limbajului ca o pasiune; e ceea ce am putea numi o lingvistică (și nu o stilistică) a corecturilor, simetrică întrucâtva gramaticii greșelilor dezvoltată de Henri Frei.

Retușurile făcute de scriitori pe manuscrise pot fi cu ușurință clasate în funcție de cele două axe ale paginii pe care apar; pe verticală – substituirile de cuvinte („ștersăturile” sau „ezităările”); pe orizontală – suprimările sau adaosurile de sintagme („prefacerile”). Or, axele foi de hârtie nu sunt altceva decât axele limbajului. Primele corecturi sunt substitutive, metaforice, ele urmăresc înlocuirea semnului înscris la început cu un alt semn extras dintr-o paradigmă de elemente afinitare și dife

1 A se vedea în special (op. cit., p. 129) calculul paginilor consacrate diferitelor episoade din *Doamna Bovary*: „Am deja 260 de pagini, dar ele nu conțin altceva decât preparativele «nor acțiuni, prezentări mai mult sau mai puțin deghizate ale unor caractere (graduate, este adevărat), peisaje, locuri...”

2 „Am scris o narațiune: or, povestirea este un lucru care mă obosește peste măsură. Trebuie să-mi duc eroina la un bal” (1852, op. cit., p. 72).

rite; aceste corecturi vizează moneme (Hugo înlocuiește *charmant* cu *jmdique* în „L’Eden charmant et nu’s eveil-lait”) sau foneme, atunci când trebuie evitate asonante (pe care proza clasică nu le tolerează) sau omofonii prea insistente, considerate ridicole (Après cel essai faii: ce-teceje). Celelalte corecturi (corespunzătoare axei

orizontale a paginii) sunt asociative, metonimice; ele influențează șirul sintagmatic al mesajului, modificându-i volumul, prin reducere sau creștere, în conformitate cu cele două modele: elipsa și cataliza.

Scriitorul dispune, de fapt, de trei tipuri principale de corecturi: substitutive, diminutive și augmentative; el poate opera prin permutare, cenzură sau expansiune. Or, aceste trei tipuri nu au exact același statut și, de altfel, nu au cunoscut aceeași evoluție. Substituirea și elipsa funcționează în cazul ansamblurilor limitate. Paradigma este închisă de constrângerile distribuției (ce determină în principiu doar permutarea termenilor aceleiași clase) și ale sensului, care impun schimbarea termenilor afinitari¹. Tot așa cum nu putem înlocui un semn cu oricare altul, nu putem reduce la infinit o frază; corectura diminutivă (elipsa) este limitată la un moment dat de celula ireductibilă a oricărei fraze, grupul subiect-predicat (bineînțeles că, *practic*, limitele elipsei sunt adesea mult mai devreme atinse din cauza diverselor constrângeri culturale, precum euritmia, simetria etc): elipsa este limitată de structura limbajului. Dimpotrivă, aceeași structură dă frâu liber, fără nicio limită, corecturilor augmentative; pe de-o parte, părțile discursului pot fi înmulțite la nesfârșit (fie și numai prin digresiune), iar pe de alta (și acest aspect ne interesează acum), fraza poate fi îmbogățită mereu prin propoziții incidente și

1 Afinitatea nu trebuie limitată la un raport pur analogic și ar fi o greșeală să se creadă că scriitorii permutează doar termenii sinonimici; un scriitor clasic ca Bossuet poate foarte bine înlocui a *plânge* cu a *râde*: relația antonimică face parte din afinitate.

expansiuni: teoretic, operația catalitică este infinită; chiar dacă structura frazei este în fapt reglată de modele literare (asemeni metrului poetic) sau de constrângeri fizice (limitele memoriei umane, relative, de altfel, deoarece literatura clasică admite *perioada*, aproape necunoscută de vorbirea curentă), în confruntarea sa cu fraza, scriitorul resimte totuși nesfârșita libertate a cuvântului înscrisă în însăși structura limbajului. Este deci vorba de problema libertății și trebuie să reținem că cele trei tipuri de corecturi despre care am vorbit nu s-au bucurat de aceeași soartă; idealul clasic al stilului cere scriitorului să se aplece mereu asupra substituirilor și elipselor, plecând de la miturile corelative ale „cuvântului potrivit” și „conciziei”, ambele garante ale „clarității” 2, în timp ce îi interzice orice operație de expansiune; în manuscrisele clasice întâlnim nenumărate permutări și

stersături, dar cu excepția lui Rousseau și, în special, Stendhal, recunoscut pentru atitudinea sa de frondă față de „stilul frumos”, nu găsim defel corecturi augmentative.

Să ne întoarcem totuși la Flaubert. Corecturile pe care le face în manuscrise sunt, bineînțeles, felurite, dar dacă luăm în considerare doar ceea ce a declarat și comentat el însuși, „atrocitatea” stilului se concentrează în două puncte, cele două cruci pe care trebuie să le poarte scriitorul. Repetițiile de cuvinte, ar fi cea dintâi; este vorba, de fapt, de o corectură substitutivă deoarece trebuie evitată repetarea prea apropiată a formei (fonice), fără a schimba conținutul; așa cum am spus, posibilitățile acestei corecturi sunt limitate și deci responsabilitatea scriitorului cu atât mai redusă; și totuși, Flaubert reușește să introducă aici beția unei corecturi infinite: din

1 În legătură cu expansiunea, a se vedea André Martinet, *Elemente de lingvistică generală*, Ed. Științifică, Buc, 1970, trad. P. Miclău, partea 3-a a cap. IV.

2 Un paradox clasic – ce ar trebui după părerea mea analizat – consideră claritatea drept produsul natural al conciziei (a se vedea părerea doamnei Necker, în F. Brunot, *Histoire de la langue française* (Paris 1905 – 1953), t. VI, part. 2, fascicol 2, p. 1967: „Trebuie să preferăm. Întotdeauna fraza cea mai scurtă când aceasta este și clară, *căci ea va fi astfel și mai clară*”).

cultatea nu constă, pentru el, în corectura propriu-zisă (efectiv limitată), ci în identificarea locului unde trebuie făcută; apar astfel repetiții ignorate în ajun și nimic nu poate garanta că a doua zi nu vor fi descoperite noi „greșeli”; se naște astfel o nesiguranță plină de neliniști, deoarece te poți oricând aștepta să *auzi* noi repetiții²; chiar atunci când a fost verificat cu deosebită atenție, textul rămâne într-un anume fel *minat* de riscurile unor repetiții: limitată și deci sigură de acțiunea sa, substituția devine liberă din nou și, astfel, neliniștitoare prin infinitatea amplasărilor posibile; paradigma rămâne, bineînțeles, închisă, dar intervenind în cazul fiecărei unități semnificative, ea este relansată de infinitatea sintagmei. Tranzițiile (sau articulațiile) discursului 3, iată cea de a doua cruce a scriiturii flaubertiene. Așa cum ne putem aștepta din partea unui scriitor care a topit mereu conținutul în formă – sau care, mai exact, a contestat chiar această antinomie –, înlănțuirea ideilor nu este direct resimțită ca o constrângere logică ci se vrea definită ca un semnificant; trebuie astfel obținută fluiditatea,

ritmul optim al cursului vorbirii, „continuitatea”; într-un cuvânt, acel *flumen orationis* cerut deja de retoricienii clasici. Flaubert regăsește aici problema corecturilor sintagmatice: sintagma izbutită este un echilibru între forțele excesive de concentrare și cele de dilatare; dar, în timp ce în mod normal elipsa este limitată de însăși structura unității frastice, Flaubert introduce și aici o infinită liber

1 în legătură cu trei pagini din Doamna *Bovary* (1853): „Voi descoperi fără îndoială aici mii de repetiții de cuvinte pe care va trebui să le înlătur. Pentru moment, nu văd decât câteva” (op. cit., p. 127).

2 Această percepere a unui limbaj în limbaj (fie el incorect) ne trimite cu gândul la o alta, la fel de amețitoare: cea care-l făcea pe Saussure să perceapă în cea mai mare parte a versurilor poeziei grecești, latine și vedice un mesaj secund, anagramatic.

3 „Dificultatea atroce constă în a înlănțui ideile, a le face să decurgă în mod natural unele din altele” (1852, op. cit., p. 78). „... Iar apoi, tranzițiile, *continuitatea*, ce încâlceală!” (1853, op. cit., p. 101).

tate; după ce o cucerește, o reia și o reorientează spre o nouă expansiune: mereu trebuie „deșurubat” ceea ce este prea strâns; într-un al doilea moment, elipsa atinge astfel beția expansiunii1.

Căci, într-adevăr, este vorba de o beție: corectura este infinită, fără confirmare certă. Regulile corective sunt perfect sistematice – și astfel ar putea fi liniștitoare – dar punctele lor de aplicare fiind nesfârșite, orice certitudine este imposibilă: 2 avem de-a face cu ansambluri deopotrivă structurate și incerte. Și totuși, această beție nu este dată de infinitatea discursului, spațiu tradițional al retoricii; ea este legată de un obiect lingvistic cunoscut deja de retorică, cel puțin din momentul în care, prin Dionis din Halicarnas și Anonimul *Tratatului despre sublim*, ea a descoperit „stilul”; dar Flaubert i-a dat acestui obiect – este vorba despre frază – o existență tehnică și metafizică de o forță nemaîntâlnită.

Pentru Flaubert, fraza reprezintă, deopotrivă, o unitate de stil, o unitate de lucru și o unitate de viață; ea concentrează esențialul mărturisirilor sale în legătură cu munca de scriitor 3. Dacă acceptăm să lipsim expresia de orice încercătură metaforică, putem spune că Flaubert

1 „Fiecare paragraf este un bun în sine și, sunt sigur, există pagini perfecte. Și tocmai de aceea, *nu merge*. Am scris astfel o serie de paragrafe închise, blocate, care nu se înlănțuie. Va trebui să le deschid,

să desfac articulațiile”. (1853, op. cit., p. 101).

2 „Până la urmă am abandonat corecturile; nu mai înțelegeam nimic; concentrându-te prea mult asupra unui lucru, nu-l mai înțelegi; ceea ce-ți pare acum o greșeală, peste cinci minute nu mai este” (1853, op. cit., p. 133).

3 „Mai bine crap ca un câine decât să-mi închei înaintea de vreme fraza care nu este coaptă” (1852, op. cit., p. 78). – „Nu mai vreau decât să scriu încă trei pagini... și să găsesc cele patru sau cinci fraze pe care le caut de aproape o lună”. (1853, op. cit., p. 116). – „Treaba merge extrem de încet; trăiesc uneori adevărate torturi ca să scriu cea mai simplă frază” (1852, op. cit., p. 93). – „Nu mă mai pot opri; chiar când înot îmi rumeg fără să vreau frazele” (1876, op. cit., p. 274). Și în special, următoarea mărturisire, adevărat epigraf al celor afirmate în legătura cu fraza lui Flaubert: „O să-mi reiau deci sărmana viață, atât de ștearsă și de liniștită, în care frazele sunt adevărate aventuri...” (1857, op. cit., p. 186).

și-a petrecut viața „făcând fraze”; fraza este întrucâtva dublul reflectat al operei, iar scriitorul a făcut istoria acestei opere la nivelul producerii frazelor: odiseea frazei este romanul romanelor lui Flaubert. Și astfel, în literatura noastră, fraza devine un obiect nou: de drept, prin numeroasele declarații ale lui Flaubert pe această temă, dar și de fapt; o frază a lui Flaubert este imediat recunoscută, nu prin „aerul” său, sau prin „culoarea” sa, sau vreo turnură proprie scriitorului – aceasta s-ar putea spune despre orice alt autor – ci pentru că ea ni se înfățișează întotdeauna ca un obiect distinct, finit, am putea chiar spune transportabil, deși nu atinge niciodată modelul aforistic, unitatea sa nefiind dată de delimitarea conținutului său, ci de proiectul vădit care a întemeiat-o ca obiect: fraza lui Flaubert este un *lucru*.

Iar acest lucru, așa cum am văzut descriind corecturile lui Flaubert, are o istorie, iscată din însăși structura limbajului și înscrisă în orice frază flaubertiană. Drama lui Flaubert (confidențele sale ne permit să folosim un cuvânt atât de românesc) în fața frazei poate fi enunțată astfel: fraza este un obiect, finitudinea ei – analogă celei ce reglează maturizarea metrică a versului – fascinează; dar, în același timp, prin însuși mecanismul expansiunii, nicio frază nu poate fi saturată și nicio determinare structurală nu ne va spune unde s-o oprim. *Să ne străduim să terminăm fraza* (ca și cum am vorbi despre un

vers), spune implicit Flaubert în fiecare moment al muncii sale, al vieții sale, în timp ce, contrazicându-se, se vede silit să exclame mereu (așa cum notef ză în 1853): *Nu se termină niciodată* i. Fraza flaubertiană este însăși urma acestei contradicții resimțită intens de scriitor de-a lungul nesfârșitelor ceasuri trăite, închis, alături de ea; asemeni suspendării nejustificate a unei libertăți fără margini, ea conține un soi de contradicție metafizică; fraza fiind liberă, scriitorul nu este condamnat să o caute pe cea mai

1 „Ah! Ce descurajare mă cuprinde uneori, ce stâncă sisifică este stilul, și mai ales proza! *Nu se termină niciodată!* (1853, op. cit., p. 153).

reușită, ci să o asume pe oricare: niciun zeu, fie el cel al artei, nu o poate întemeia în locul său.

Se știe că această situație nu a fost resimțită în același fel de-a lungul întregii perioade clasice. În fața libertății limbajului, retorica a construit un sistem de supraveghere (promulgând încă de la Aristotel regulile metrice ale „perioadei” și definind spațiul corecturilor, acolo unde libertatea este limitată de însăși natura limbajului, adică la nivelul substituirilor și elipselor), iar prin acest sistem ce limita opțiunile scriitorului, libertatea devenea suportabilă. La mijlocul secolului al XIX-lea, acest cod retoric – sau cod secund, deoarece transformă libertățile limbii în constrângeri ale exprimării – agonizează; retorica dă înapoi, lăsând într-un anume fel descoperită unitatea lingvistică fundamentală, fraza. Noul obiect în care libertatea scriitorului se investește fără sprijin este descoperit cu neliniște de Flaubert. Nu după multă vreme, va veni însă un scriitor care va face din frază locul unei demonstrații poetice și lingvistice, deopotrivă: Un *coup de des* se întemeiază în mod vădit pe nesfârșita posibilitate a expansiunii frastice, a cărei libertate, atât de dureroasă pentru Flaubert, devine pentru Mallarmé însuși sensul – vid – al cărții viitoare. De acum înainte, fratele și însoțitorul scriitorului nu va mai fi retorul, ci lingvistul, cel ce scoate la lumină, nu figurile discursului, ci categoriile fundamentale ale limbii.

1 Text scris ca omagiu pentru André Martinet. Apărut în: *Word*, vol. 24, nr. 1 – 2 – 3, aprilie, august, decembrie, 1968.

PLĂCEREA TEXTULUI

Bolboroseala**

Mi se prezintă un text. Mă plictisește. Parcă ar bolborosi ceva. Bolboroseala textului e doar spuma aceasta de limbaj care apare

dintr-o simplă nevoie de a scrie. Nu e vorba aici de o perversiune, ci de o cerință. Scriindu-și textul, scriptorul dobândește un limbaj asemănător sugarului: imperativ, automat, fără afect, o mică învălmășeală de clipoceli, aceste foneme lactee, pe care minunatul iezuit Van Ginneken le așeza între scriitură și limbaj; mișcări ale unui supt fără obiect, ale unei oralități nediferențiate, ruptă de cea care produce plăcerile gastrosofiei și ale limbajului. Vă adresați mie ca să vă citesc, dar în ochii voștri nu sunt altceva decât această adresă, nu sunt decât substitutul a ceva; nu întruchiez nimic (poate doar figura Mamei). Pentru voi nu reprezintă un corp, și nici măcar un obiect (de altfel, puțin mi-ar păsa: nu sufletul din mine cere recunoașterea), ci doar un teritoriu, un vas de expansiune. Aș putea spune că, în cele din urmă, ați scris acest text în afara oricărei desfătări; și că textul-bolboroseală este de fapt un text frigid, ca de altfel oricare cerință, înainte de nașterea dorinței, a nevrozei.

Nevroza e soluția extremă: nu în raport cu „sănătatea”, ci cu acel „imposibil” despre care vorbește Bataille („Nevroza este perceperea timorată a unui fond imposibil” etc.); dar acest rău e singurul care te lasă să scrii (și să citești). Ajungem atunci la următorul paradox: texte precum cele ale lui Bataille – sau ale altora –, scrise din sânul nebuniei împotriva nevrozei, au în ele.

— *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, 1973. ** op. cit., pp. 11 – 13.

dacă vor să fie citite, ceva din nevroza cu care trebuie să-și seducă cititorii: aceste texte teribile sunt *totuși* texte cochete.

Atunci fiecare scriitor va spune: *nebun nu pot fi, sănătos nu se cade, sunt nevrotizat*.

Textul pe care-l scrieți trebuie să-mi dovedească ceva: că *mă dorește*. Această dovadă există: e scriitura ca știință a desfătărilor limbajului, *kāmasutra* sa (și un singur tratat despre această știință: scriitura însăși).

Borduri *

Într-o povestire, nu gust nemijlocit conținutul, și nici măcar structura acesteia, ci mai degrabă zgârieturile pe care le las pe suprafața frumosului înveliș: alerg, sar, îmi înalț capul, mă scufund din nou. Nicio legătură cu sfâșie-rea adâncă produsă de textul desfătării în limbajul însuși, și nu doar în simpla temporalitate a citirii sale.

De aici, două regimuri de lectură: una – țintește articulările

anecdotei, e interesată doar de întinderea textului și câtuși de – puțin de jocurile limbajului (când citesc un Jules Verne, înaintez repede: pierd din discurs, și totuși lectura mea nu e fascinată de nicio *pierdere* verbală – în sensul speleologic al acestui cuvânt); cealaltă lectură nu lasă să-i scape nimic; cântărește, e lipită de text, citește – dacă putem spune astfel – cu aplicație și dăruire, percepe în fiecare punct al textului asindetul care secționează limbajele, și nu anecdota. Nu extensiunea (logică) o captivează, nu exfolierea adevărilor, ci, dimpotrivă, straturile semnificației; ca și la jocul de-a fripta, excitarea provine nu dintr-o grabă progresivă, ci dintr-un soi de harababură verticală (verticalitatea limbajului și a distrugerii lui). Prăpastia apare în

* *op. dt.*, pp. 22 – 24.

clipa când fiecare mână (diferită) sare deasupra celeilalte (și nu *după* cealaltă); atunci subiectul jocului – subiectul textului e absorbit, or, paradoxal (cu cât se crede mai mult că e destul să *mergi repede* ca să nu te plictisești), această a doua lectură, *aplicată* (în sens propriu), convine textului modern, textului-limită. Citiți încet, citiți *tot*, dintr-un roman de Zola: o să vă cadă cartea din mână; citiți repede, pe frânturi, un roman modern: va deveni de îndată opac, exclus plăcerii voastre. Vreți să se întâmple ceva și nu se întâmplă nimic, pentru că *ceea ce i se întâmplă limbajului, nu i se întâmplă discursului*: ceea ce „survine”, ceea ce „pleacă”, falia dintre cele două borduri, interstițiul desfătării are loc în volumul limbajelor, în enunțare, și nu în succesiunea enunțurilor. Să nu devorezi, să nu înghiți, ci să paști, să rumegi pe îndelete, să regăsești – pentru a-i citi pe scriitorii de azi – tihna lecturilor de odinioară; să fii un cititor *aristocratic*.

Clivaj

Text de plăcere: cel care mulțumește, umple, produce euforie; el vine dinspre cultură, nu se rupe de ea, e legat de o practică *tihnită* a lecturii. Text de desfătare: cel care distruge, spulberă tihna (până la oboseală, uneori), care clatină temeliile istorice, culturale, psihologice ale cititorului, soliditatea gusturilor, valorilor și amintirilor sale, care pune în criză relația sa cu limbajul.

Iar acela care are în vedere ambele texte deodată, ținând în mână frâiele plăcerii și desfătării deopotrivă, este un subiect anacronic, căci gustă simultan și contraop. cit., pp. 25 – 26.

dictonu din hedonismul profund al oricărei culturi (care îl

pătrunde în tihnă, la adăpostul unei arte de a trăi, ce înglobează și vechile cărți), dar și din distrugerea acelei culturi: se bucură de trăinicia *eului* său (aceasta e plăcerea) și încearcă să-l distrugă (aceasta îi e desfătarea), iată un subiect de două ori clivat, de două ori pervers.

Corpuri

Vorbind despre text, erudiții arabi folosesc – pare-se – această admirabilă expresie: *corpul neîndoielnic*. Care corp? Căci avem mai multe: un corp al anatomiştilor și al fiziologilor, obiect al științei; el e chiar corpul gramaticienilor, al criticilor, comentatorilor, filologilor (fenotextul). Dar mai avem și un corp al desfătării, alcătuit numai din relații erotice, fără nicio legătură cu primul. E un alt decupaj, o altă nominare. Tot astfel și textul: el nu-i altceva decât șirul deschis al focurilor limbajului (focuri vii, lumini pâlpâitoare, trăsături răzlețe așezate în text asemeni semințelor, bune înlocuitoare – pentru noi – ale acelor „*semina aeternitatis*”, „*zopyra*”, noțiunile comune, asumptiunile fundamentale ale vechii filosofii). Să aibă, atunci, textul o formă omenească, să fie o figură, o anagramă a corpului? Da, dar a corpului nostru erotic. Plăcerea textului nu ar putea fi redusă la funcționarea sa gramaticală (fenotextuală), tot așa cum plăcerea corpului nu poate fi redusă la simpla nevoie fiziologică.

Plăcerea textului e clipa în care corpul meu își va urma propriile idei – căci corpul meu nu are aceleași idei cu mine.

* op. cit., pp. 29 – 30.

Imagiaaruri

Deci, să reperezi atent *imaginarurile limbajului*; prin urmare, cuvântul ca unitate singulară, monadă magică; vorbirea ca instrument sau expresie a gândirii; scrierea ca transliterare a vorbirii; fraza ca măsură logică, închisă; chiar și carența sau respingerea limbajului ca forță primară, spontană, pragmatică. Toate aceste arte-facte sunt preluate de către imaginarul științei (știința ca imaginar); lingvistica formulează corect adevărul despre limbaj, dar numai într-o singură privință: „*că nu se comite nicio iluzie conștientă*”. Or, aceasta e chiar definiția imaginarului: inconștiența inconștientului.

Ca prim gest, e important să restabilim în știința limbajului ceea ce nu i-a fost atribuit acestuia decât fortuit, disprețuitor sau – cel mai adesea chiar – refuzat: semiologia (stilistica, retorica, spunea Nietzsche), practica, acțiunea etică, „entuziasmul” (tot Nietzsche). Un

al doilea gest ar fi să reîncredințăm științei ceva ce i se împotrivesc: în cazul nostru, textul. Textul e limbajul fără imaginarul său, e *ceea ce îi lipsește științei limbajului pentru a-și face vizibilă importanța generală* (și nu particularitatea ei tehnocratică). Tot ce e cu greu tolerat sau chiar direct respins de către lingvistică (considerată drept știință canonică, pozitivă), semnificația, desfătarea – iată cauza retragerii textului din imaginaturile limbajului.

Nu poate exista nicio „teză” despre plăcerea textului; de-abia o rapidă inspectare (o introspectare). *Eppure si gaude!* Și totuși, în ciuda și-mpotriva a toate, mă bucur de text. Mă desfată.

Câteva exemple cel puțin? Ne-am putea gândi la o uriașă recoltă colectivă: am strânge toate textele care-au reușit să *facă plăcere cuiva* (de oriunde ar proveni ele) și apoi am expune acest corp textual (*corpus*: e bine spus), așa cum a expus psihanaliza acel corp erotic al omului. Și totuși – ne putem teme de asta –, o aseme

* op. cit., pp. 54 – 58.

nea muncă n-ar face, la urma urmelor, decât să *explice* textele alese; ar apărea o bifurcare inevitabilă a proiectului: neputând să se spună, plăcerea ar intra pe făgașul obișnuit al motivațiilor, din care *niciuna nu ar fi definitivă* (dacă invoc aici câteva plăceri ale textului, o fac întotdeauna în treacăt, foarte precar, niciodată riguros), într-un cuvânt, o asemenea muncă n-ar putea să se *scrie*. Nu pot decât să *dau târcoale* unui asemenea subiect – și atunci ar fi mai bine s-o fac concis și solitar decât în colectiv și la nesfârșit; ar fi mai bine să renunț la această trecere de la *valoare*, fundament al afirmației, la *valori*, ca efecte ale culturii.

Creatură de limbaj, scriitorul e întotdeauna prins în războiul ficțiunilor (al rostirilor), dar el nu e decât o biată jucărie, pentru că limbajul care îl alcătuiește (scriitura) este întotdeauna în afara spațiului (atopic); prin simplul efect al polisemiei (stadiu rudimentar al scriiturii), angajarea războinică a unei rostiri literare e îndoielnică încă de la început. Scriitorul e întotdeauna plasat în pata oarbă a sistemelor, în derivă; e un joker, un mana, un grad zero, mortul de la bridge: necesar sensului (luptei), dar privat el însuși de sens fix; locul, *valoarea* sa (de schimb) fluctuează în funcție de mișcările istoriei, de loviturile tactice ale luptei: i se cere totul și/sau nimic. El însuși e în afara schimbului, cufundat în non-profit, e acel *mushotoku zen*, fără dorința de a dobândi ceva, poate doar desfătarea perversă a cuvintelor

(dar desfătarea nu e niciodată un câștig: nimic n-o desparte de *satori*, de pierdere). Paradox: scriitorul trece sub tăcere această gratuitate a scriiturii (care se aseamănă, prin desfătare, cu cea a morții). El, scriitorul, se încordează, își contractă mușchii, neagă deriva, respinge desfătarea. Există foarte puțini scriitori care să lupte împotriva represiunii ideologice și, în *același timp*, împotriva represiunii libidinale (desigur aceea pe care un intelectual o resimte exercitată asupra lui însuși: asupra propriului său limbaj).

Mandarinat *

Mă preocup de limbaj pentru că mă rănește sau mă seduce. Să fie, oare, o erotică de clasă? Dar care clasă? Burgheză? Ea nu are nicio plăcere a limbajului; în ochii ei, limbajul nu e nici măcar un lux, element al unei arte de a trăi (moartea „marii” literaturii), ci doar instrument sau decor (frazologie). Atunci clasa de jos? Aici dispăre orice activitate magică sau poetică: gata cu carnavalul și cu jocurile de cuvinte, sfârșit al metaforelor, domnie a stereotipurilor impuse de cultura mic-burgheză. (Clasa producătoare nu are în mod neapărat necesar limbajul rolului său, al forței și virtuților sale. Deci: disociere a solidarităților, a empatiilor – foarte puternice aici, inexistente dincolo. Critica iluziei totalizante: orice aparat unifică *mai întâi* limbajul; dar nu-i nevoie să respectăm întregul).

Mai rămâne o mică insulă: textul. Delicii de castă, mandarinat? Poate plăcerea; oricum, nu desfătarea.

Plăcere *

Plăcere a textului. Clasicii. Cultura (cu cât mai multă, cu atât plăcerea va spori, va fi mai diversă). Inteligența. Ironia. Delicatețea. Euforia. Măiestria. Siguranța: o întreagă artă de a trăi. Plăcerea textului se poate defini printr-o practică (fără vreun risc al reprimării); un spațiu și un timp al lecturii: casă, provincia, înainte de prânz, lampa, familia acolo unde trebuie, deci nici aproape, nici departe (Proust în camera lui de lucru cu miros de

* op. cit., p. 82.

** op. cit., pp. 82 – 84.

stânjenei) etc. Formidabilă consolidare a eului (prin fantasmă); inconștient vătuit. Plăcerea aceasta poate fi *spusă*: de aici provine critica.

Texte ale desfătării. O plăcere îmbucătățită; o limbă, o cultură îmbucătățite. Sunt perverse prin faptul că se sustrag oricărei finalități

imaginabile – *chiar și cea a plăcerii* (desfătarea nu stârnește în mod obligatoriu plăcerea; dimpotrivă, aparent, poate chiar să plictisească). Niciun alibi nu rezistă, nimic nu se reconstituie, nimic nu se recuperează. Textul desfătării e absolut intranzitiv. Și totuși, perversiunea nu poate defini singură desfătarea; doar perversiunea dusă la extrem o poate face: un extrem întotdeauna deplasat, vid, mobil, imprevizibil. Acest extrem e garantul desfătării: o perversiune medie se împotmolește foarte repede într-un joc de finalități subalterne: prestigiu, afișare, rivalitate, discurs, paradă etc.

Oricine poate dovedi că plăcerea textului nu e sigură: nimic nu ne garantează că același text ne-ar mai plăcea și a doua oară; plăcerea e friabilă, dezagregată de umoare, obișnuință, împrejurare; e o plăcere precară (dobândită printr-o rugă mută închinată Poftei de a te simți bine, și pe care această Poftă o poate oricând revoca); de unde, neputința de a vorbi despre acest text din punctul de vedere al științei pozitive (jurisdicția ei e cea a științei critice: plăcerea ca principiu critic).

Desfătarea textului nu e doar precară; mai rău: e *precoce*, nu vine când îi e vremea, nu depinde de nicio maturizare. Totul se urnește dintr-odată. Lucru evident în pictură, în pictura de azi: din clipa în care e înțeles, principiul pierderii devine inefficient, trebuie să treci la altceva. Totul se joacă, totul se câștigă *la vedere*. Desfătarea.

Teorie *

Text, adică *Țesătură*; dar, dacă până acum am privit mereu pânza aceasta ca pe un produs, ca pe un vâl gata făcut, în spatele căruia se află, mai mult sau mai puțin ascuns, sensul (adevăru), de-acum înainte vom accentua – în privința texturii –, ideea generativă a unui text care se face, se lucrează într-o neîncetată întrețesere; cufundat în acest țesut – în această textură – subiectul se destramă, precum un păianjen care s-ar descompune el însuși în secrețiile constructive ale propriei pânze. Dacă ne-ar plăcea neologismele, am putea defini teoria textului ca o *hyphologie* (*hyphos* este țeserea și pânza de păianjen).

Deși teoria textului a definit cu precizie semnificața (în sensul dat de Julia Kristeva cuvântului) ca spațiu al desfătării, deși a afirmat valoarea erotică și, deopotrivă, critică a practicii textuale, aceste propoziții sunt cel mai adesea uitate, refulate, sufocate. Și totuși: materialismul radical spre care tinde această teorie este, oare, de conceput în afara plăcerii, a desfătării? Puținii materialişti de pe

vremuri, Epicur, Diderot, Șade, Fourier, fiecare în felul său, n-au fost, oare, cu toții, niște eudemoniști declarați?

Cu toate acestea, locul plăcerii într-o teorie a textului nu e sigur. Vine pur și simplu o zi când simțim intens nevoia să *slăbim* puțin teoria, să deplasăm discursul, idiolectul care se repetă, prinde consistență și să-l zdruncinăm cu o întrebare. Întrebarea aceasta e plăcerea. Ca un nume trivial ce e, nedemn (fiindcă cine și-ar zice azi hedonist, fără să fie luat peste picior?), plăcerea poate împiedica întoarcerea textului la morală, la adevăr: la morala adevărului; ea e un indirect, un „derapant”, am putea spune, fără de care teoria textului ar redeveni un sistem centrat, o filosofie a sensului.

* op. cit., pp. 100 – 102.

Voce.

Dacă ar fi cu puțință să ne imaginăm o estetică a plăcerii textuale, ar trebui să includem în ea *scriitura cu voce tare*. Această scriitură vocală (care nu-i câtuși de puțin vorbirea) nu este practică, dar fără îndoială că despre ea aminteau și Artaud, și Sollers. Să vorbim despre ea, ca și cum ar exista.

În antichitate, retorica includea o parte uitată, cenzurată de către comentatorii clasici: *actio*, un ansamblu de rețete pentru exteriorizarea corporală a discursului: un teatru al expresiei, în care oratorul-actor își „exprima” indignarea, compasiunea etc. În schimb, *scriitura cu voce tare* nu e expresivă; ea lasă exprimarea pe seama fenotextului, a codului regulat al comunicării; în ce o privește, ea aparține geno-textului, semnificației, purtată nu de inflexiunile dramatice, de intonațiile incisive, ori de accentele amabile, ci de acel *grăunte* al vocii, amestec erotic între timbru și limbaj, reușind deci să devină el însuși, asemeni dicției, materie a unei arte: arta de a-și purta corpul (de unde, importanța sa în teatrul extrem-oriental). Ținând seama de sunetele limbii, *scriitura cu voce tare* nu e fonologică, ci fonetică; obiectivul său nu e claritatea mesajelor, teatrul emoțiilor; ea caută (într-o perspectivă a desfătărilor) incidentele pulsionale, limbajul învelit în piele, un text în care să poți percepe grăuntele glasului, cocolașa consoanelor, voluptatea vocalelor, o întreagă stereofonie a cărnii, în adâncime: articularea corpului, a limbii, nu cea a sensului, a limbajului. O anume artă a melodiei ne-ar putea da o idee despre această scriitură vocală; dar cum melodia a murit, în ziua de azi poate doar la cinematograful ea ar mai putea fi regăsită ușor. E de-ajuns ca, de

fapt, cinematograful să prindă *de foarte aproape* sunetul rostirii (aceasta este, în fond, definiția generalizată a „grăuntelui” scriiturii) și să facă auzite, în materialitatea, în senzualitatea lor, suflul, op. cit., pp. 104 – 105.

desfătare.

Camera de ecouri *

În fața sistemelor care-l înconjoară, ce e el? Mai curând o cameră de ecouri: reproduce neclar gândurile, reia cuvintele; vizitează, adică omagiază vocabularele, *invocă* noțiunile, le repetă la adăpostul unui nume; se folosește de el ca de o emblemă (practicând astfel un soi de ideografie filosofică), iar emblema aceasta îl scutește să aprofundeze sistemul al cărui semnificant este (îi face doar semn). Provenit din psihanaliză și rămânând, se pare, acolo, „*transfer*” abandonează totuși pe loc situația oedipiană. Lacanian, „*imaginar*” se extinde până la limitele aceluia „*amor-propriu*” clasic. „*Reaua credință*” iese din sistemul sartrian, pentru a întâlni critica mitologică. „*Burghez*” primește toată încărcătura marxistă, dar alunecă mereu spre estetică și etică. Astfel, fără îndoială, cuvintele circulă, sistemele comunică, modernitatea e „*încercată*” (așa cum încerci să umbli la butoanele unui aparat de radio, fără să-i cunoști mecanismul), dar inter-textul astfel creat este literalmente *superficial*: aderi la el în mod *liberal*. Numele (filosofic, politic, psihanalitic, științific) își păstrează cu sistemul său originar un cordon care nu poate fi tăiat; el rămâne: persistent și unduitor. Toate acestea înseamnă de fapt că nu poți, în același timp, să aprofundezi și să dorești un cuvânt: în ce-l privește, dorința cuvântului e mai tare, dar plăcerea aceasta e alcătuită dintr-un soi de vibrație doctrinală.

1975.

— *Roland Barthes par Roland Barthes*, Editions du Seuil.

** op. cit., p. 78.

Scriitura începe prin stil *

Încearcă uneori să practice asindetonul, atât de admirat la Chateaubriand sub numele de anacolut (*NEC*, 113): ce raport s-ar putea găsi între lapte și iezuiți? Următorul: „... clipocelile, aceste foneme lactee, pe care minunatul iezuit Van Ginneken le așeza între scriitură și limbaj” (*PIT*, 12). Dar mai există și nenumărate antiteze (voite, construite, încorsetate) și jocuri de cuvinte, din care poate fi extras un întreg sistem (plăcere: *precară*/desfătare: *precoce*). Pe scurt,

mii de urme ale unei trude a *stilului*, în cel mai vechi sens al cuvântului. Dar acest stil se va consacra unei noi valori, *scriitura*, ea însăși o debordare, o transportare a stilului spre alte teritorii ale limbajului și ale subiectului, departe de un cod literar *clasat* (cod perimat al unei clase condamnate). Această contradicție se explică și se justifică poate în următorul mod: felul său de a scrie s-a constituit într-un moment în care scriitura eseului încerca să se reînnoiască printr-o combinaire a intențiilor politice, a noțiunilor filosofice și a adevăratelor figuri retorice (Sartre abundă în așa ceva). Dar înainte de orice, stilul este, într-un fel, începutul scriiturii: chiar dacă timid, asumându-și mari riscuri recuperatoare, el inaugurează puterea semnificantului.

Céline și Flora**

Scriitura mă supune unei excluderi severe, nu doar pentru că mă separă de limbajul curent („popular”), ci, în esență, pentru că îmi interzice „să mă exprim”: pe *cine* ar putea ea exprima? Pentru că sporește inconsistența subiectului, atopia lui, pentru că risipește nălucile

* op. cit., p. 80. ** op. cit., p. 89.

Imaginarului, ea refuză orice lirism (ca dicție a unei „emoții” centrale). Scriitura este o desfătare seacă, ascetică, fără efuziuni.

Or, în cazul unei perversiuni amoroase, această uscăciune devine sfâșietoare: sunt blocat, nu-mi mai pot transfera în scriitură *vraja* (pură imagine?) a unei seducții: cum să vorbești despre cel către cel pe care îl iubești? Cum să-ți reverberezi afectul, dacă nu străbătând rețele atât de încâlcite, încât și-ar pierde orice public, deci orice bucurie?

Apare atunci o foarte subtilă tulburare a limbajului, asemănătoare aceluia *jading* istovitor, care, într-o convorbire telefonică, nu-l atinge câteodată decât pe unul dintre interlocutori. Proust l-a descris foarte bine, vorbind despre cu totul altceva decât despre iubire (dar nu cumva exemplul heterologic este adesea cel mai bun?). Atunci când mătușile Céline și Flora vor să-i mulțumească lui Swann pentru vinul de Asti, se întâmplă că, printr-un exces de apropiere, de discreție, dintr-o euforie a limbajului, asteism cam smintit, și un surplus de aluzie, nimeni nu le înțelege; ele produc un discurs dublu, dar, vai, nicidecum ambiguu, căci fațeta sa publică e aproape tocită, total neînsemnată; comunicarea eșuează, nu din cauza ininteligibilității, ci pentru că apare un veritabil schiz între emoția subiectului – curtenitor

sau îndrăgostit și nulitatea, afonia expresiei sale.

Fantasma, nu visul *

Să visezi (frumos sau urât) e insipid (nimic mai plicticos decât povestirea viselor!). În schimb, fantasma te ajută să-ți petreci veghea sau insomnia; e ca un mic roman de buzunar pe care-l porți mereu cu tine, gata să-l deschizi oriunde, fără să fii observat, în tren, la

* op. cit., p. 99.

cafenea, așteptând la o întâlnire. Nu-mi place visul, pentru că mă absoarbe cu totul: e *monologic*; iar fantasma îmi place tocmai pentru că păstrează, în chiar același timp, conștiința realității (cea a locului în care mă aflu); apare astfel un spațiu dublu, eșalonat, în miezul căruia o voce (dar n-aș putea spune vreodată care anume – cea din cafenea sau cea din fabula interioară), exact ca într-o fugă, apare în poziție *indirectă*: ceva se țese fără condei și fără hârtie – un început de scriitură.

For jerii *

Ce se *întâmplă* când scriu? Apar, desigur, mișcări ale limbajului, îndeajuns de formale și de frecvente ca să le pot numi „figuri”: bănuiesc că există *figuri ale producerii*, operatori ai textului. În cazul meu, ar fi, după cum urmează: evaluarea, nominarea, amfibologia, etimologia, paradoxul, accentuarea, enumerarea, alternarea.

Iată și o altă figură: *forjeria* (în jargonul experților grafologi, forjeria este o imitație a scrierii). Discursul meu conține numeroase noțiuni cuplate (denotare/conotație, lizibil/scriptibil, scriitor/scriptor). Opozițiile acestea sunt artefacte; împrumut de la știință modalități conceptuale, o energie a clasificării. Furi un limbaj fără să vrei totuși să-l aplici până la capăt. E imposibil să spui: asta e denotație, asta conotație; sau: cutare e scriitor, cutare scriptor etc.: opoziția e *bătută* (cum ai spune despre o monedă), dar nu încerci s-o *onorezi*. Atunci la ce servește? Pur și simplu *pentru a spune ceva*: e nevoie de o paradigmă pentru a produce un sens și a-l deriva apoi.

Modul acesta de a face să înainteze un text (prin figuri și operații) se potrivește de minune cu părerile

* op. cit., pp. 95 – 96.

semiologiei (și cu ceea ce subzistă în ea din vechea retorică): deci, din punct de vedere istoric și ideologic, ea este marcată, iar textul meu e într-adevăr *lizibil*: sunt de partea structurii, a frazei, a textului frazat: produc pentru a reproduce, ca și cum aș fi proprietarul unei

gândiri, pe care o reprezintă prin materiale și reguli: scriu clasic.

Pauză: anamneze *

La gustare, lapte rece, îndulcit. Pe fundul căinii vechi, faianța albă avea o zgârietură. Când amestecai cu lingurița, nu știai dacă atingi zgârietură aceea sau vreun rest de zahăr netopit ori nespălat.

Întoarcerea acasă, de la bunici, cu tramvaiul, duminica seara. Cinam în cameră, lângă foc, supă și pâins prăjită.

În serile de vară, când ziua parcă nu se mai sfârșea, mamele se plimbau pe străduțele din jur, copiii se zbenguiau pe lângă ele; era sărbătoare.

Un liliac intră în cameră. Temându-se ca nu cumva să i se încălcească în păr, mama îl luă în circă, se înveliră într-un cearșaf și alungară liliacul cu vătraiul.

Călare pe-un scaun, la colțul străzii ce ducea spre Arene, colonelul Poymiro, imens, cu fața vânăată, plină de vinișoare, mustăcios și miop, bălmăjind cuvintele, privea cum pleacă și vine lumea de la coridă. Ce chin, ce teroare, când se apropia să-l îmbrățișeze!

Nașul său, Joseph Nogarar, îi dădea din când în când un săculeț de nuci și câte cinci franci.

* op. di., pp. 111 – 114.

Doamna Lafont, profesoară la liceul din Bayonne, purta taior, șemizetă și guler de vulpe. Pentru un răspuns bun dădea întotdeauna drept răsplată o bomboană cu formă și gust de zmeură.

Domnul Bertrand, pastorul de pe strada de l'Avre, la Grenelle, vorbea încet, solemn, cu ochii închiși. La fiecare prinz citea puțin dintr-o Biblie veche, îmbrăcată într-un postav verzui, cu o cruce brodată pe ea. Dura totuși foarte mult; în zilele când trebuia să plecăm, ne temeavi să nu pierdem trenul.

O birjă la care erau înhămați doi cai, comandată la Darrigrand, pe strada Thiers, venea după noi acasă, o dată pe an, să ne ducă până la gara din Bayonne, la trenul de seară spre Paris. Așteptându-l, jucam cărți: Piticul galben.

La Paris, apartamentul mobilat, închiriat prin corespondență, era ocupat. Într-o dimineață de noiembrie s-au trezit cu toate bagajele în strada Glaciere. Lăptăreasa din vecini i-a poftit înăuntru; le-a dat ciocolată caldă și cor nuri.

Pe strada Mazarine, ilustratele se cumpărau de la o papetăreasă din Toulouse; prăvălia mirosea a cartofi încinși în ulei. Femeia ieșea din

spate, morfolind un rest de zacusca.

Foarte distins, domnul Grandsaignes d'Hauterive, profesor într-a patra, ținea mereu în mină un lornion de бага și avea un miros de transpirație iute; el împărțea clasa în „tabere” și „bănci”, fiecare cu un „șef”. De fapt, doar pentru niște dispute în jurul aoristelor grecești. (De ce sunt oare profesorii buni conducători de amintire?)

Prin 1932, în luna mai, într-o joi după-amiaza. singur, am văzut la Studio 28 Câinele andaluz. Ieșind la cinci, pe strada Tholoze mirosea a cafea cu lapte, pe care o beau femeile de la spălătorie într-un mic răgaz. Amintirea de nerostit a unei descentrări prin exces de fadoare.

În Bayonne, din cauza copacilor mari din grădină – mulți țânțari. La ferestre – perdele de tul (de altfel, găurite). Aprindeam niște conuri mici, odorifere, care se chemau Phidibus. Apoi a început Fly-Tox-ul, pulverizat cu o pompă care scârțâia, aproape întotdeauna goală.

Mohorât, domul Dupouey, profesor într-a-ntâia de liceu, nu dădea niciodată răspunsul la vreo întrebare pe care o puneă; aștepta câteodată, în tăcere, și o oră, ca un elev să găsească răspunsul. Sau îl scotea pur și simplu din clasă.

Vara, dimineața la nouă, doi băieți mai mici mă așteptau într-o casă scundă și modestă din cartierul Bey-ris; trebuia să le fac temele pentru vacanță. Mă mai aștepta pe un ziar, pregătit de o bunică firavă, un pahar de cafea cu lapte foarte slabă și foarte dulce, de care îmi era greață.

Etc. (Nefăcând parte din ordinea Naturii, anamneză presupune un „etc”)

Numesc anamneză acțiunea – amestec de trudă și desfătare – exercitată de subiect pentru a regăsi, fără să o amplifice și fără să o facă vibratilă, o fragilitate a amintirii: e însuși haiku-ul. Biograf emul (v. să 13) nu e altceva decât o anamneză factice: aceea pe care i-o – atribui autorului iubit.

Aceste câteva anamneze sunt mai mult sau mai puțin mate (nesemnificative: scutite de sens). Cu cât reușești să le faci mai mate, cu atât se sustrag mai bine imaginarului.

I

*Lizibil, scriptibil și dincolo **

În S/Z a fost propusă o opoziție: lizibil/scriptibil. Lizibil e textul pe care nu aş putea să-l rescriu (oare-aş putea scrie azi ca Balzac?); iar scriptibil e textul pe care-l citesc cu greu, răsturnându-mi complet

regimul de lectură. Îmi imaginez (stârnit de unele texte primite) că există probabil o a treia entitate textuală: alături de lizibil și scriptibil ar mai exista ceva – *acceptabilul*. *Acceptabilul* ar fi ilizibilul care te reține, textul plin de ardoare, neîncetat produs în afara oricărui verosimil și a cărui funcție – asumată vizibil de scriptorul său – ar fi de a contesta constrângerea mercantilă a scrisului; acest text, îndrumat, înarmat de însuși gândul *nepublicabilului*, ar cere următorul răspuns: nu pot să citesc, nici să scriu ceea ce produceți, dar îl *accept*, ca pe 9 flacără, ca pe un drog, o misterioasă dezorganizare.

De la scriitură la operă**

Capcană a infatuării: să dai de crezut că acceptă să considere tot ce a scris ca o „operă”, să treci de la o contingență a scrisului la transcendența unui produs unitar, sacru. Cuvântul „operă” este deja imaginar.

Contradicția apare clar între scriitură și operă (cât privește Textul, el e un cuvânt generos: nu se include în această diferență). Mă desfăt cu scriitura mereu, fără sfârșit, fără limită, ca și cu o neîncetată producție, o dispersare necondiționată, ca și cum m-aș desfăta cu 9 forță de seducție pe care nicio apărare legală a subiectului proiectat în pagină nu o mai poate opri. Dar în societatea noastră mercantilă trebuie totuși să ajungi la

* *op. dt., p. 122.*

** *op. cit., pp. 139 – 141.*

O „operă”: trebuie să construiești, adică să definitivezi o marfă. În timp ce scriu, îmi pare că scriitura se aplatizează instantaneu, că se banalizează, culpabilizată mereu de opera pe care trebuie s-o concureze. Cum să scriu trecând prin toate capcanele întinse în fața mea de imaginea colectivă a operei? Ei bine, *orbește*. În fiecare clipă a muncii, absorbit, ieșit din minți, ațâțat, nu pot decât să-mi repet cuvântul care încheie cu *ușile închise* de Sartre: să *continuăm*.

Scriitura este acest *joc* prin care mă reîntorc, de bine de rău, într-un spațiu restrâns: sunt încolțit, mă zbat între isteria trebuitoare scrisului și imaginar, care veghează, e grav, purifică, banalizează, codifică, îndreaptă, impune vizarea (și viziunea) unei comunicări sociale. Pe de-o parte, aș vrea să fiu dorit, pe de alta – să nu fiu: isteric și obsesional, deopotrivă.

Și totuși: cu cât mă îndrept spre operă, cu atât mă cufund mai mult în scriitură; îi ating adâncul, de neîndurat; mi se dezvăluie un

deșert. Se produce atunci, fatal, sfâșietor, un soi de *pierdere a simpatiei*: nu mă mai simt *simpatic* (nici altora, nici mie însumi). Tocmai în acest punct de întâlnire dintre scriitură și operă îmi apare crudul adevăr: *nu mai sunt un copil*. Sau descopăr, oare, asceza desfătării?

FRAGMENTE DINTR-UN DISCURS ÎNDRĂGOSTIT *

„Vreau să înțeleg u**

A ÎNȚELEGE. Resimțind dintr-odată întâmplarea de dragoste ca pe un viespar de neînțelese motive și de soluții înfrânte, subiectul exclamă: „Vreau să înțeleg (ce mi se întâmplă)!”

1. Ce cred despre dragoste?

— De fapt, nu cred nimic. Mi-ar plăcea mult să știu ce este dar, din interior, o văd în existența sa, nu în esență. Vreau să aflu (în dragoste) însăși materia care mă ajută să rostesc (discursul îndrăgostit). Pot reflecta, desigur, asupra ei, dar cum această reflecție alunecă de îndată în fluxul imaginilor, ea nu devine niciodată reflexivitate: în afara logicii (care cere limbaje exterioare unele față de altele), nu mă pot aștepta să *gindesc bine*. De aceea, chiar să vorbesc și un an despre dragoste, nu aș izbuti să prind conceptul decât „de coadă”: prin străfulgerări, formule, surprize ale rostirii, risipite în imensul șuvoi al Imaginarului; în dragoste, am un *loc neprielnic*, care orbește: „Locul cel mai întunecat, spune un proverb chinezesc, este întotdeauna sub lampă”. * * *

2. Singur, ieșind de la cinema, mereu cu gândul la povestea mea de dragoste, pe care filmul nu m-a putut face s-o uit, mă surprind exclamând, nu: „să se termine odată!”, ci: „vreau să înțeleg” (ce mi se întâmplă)!

977.

— *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil.

RPEIK i

dtet de Reik, 184.

3. Reprimarea: vreau să analizez, să știu, să spun într-un alt limbaj decât al meu; vreau să-mi reprezint propriu-mi delir, vreau să „privesc în față” ceea ce mă împarte, mă sfâșie. *Înțelege-ți nebunia**, suna ordinul lui Zeus poruncindu-i lui Apolo să întoarcă privirea androgenilor despicați (asemeni unui ou, unei scorușe) spre tăietură (spre pântec), „pentru ca vederea propriei secționări să-i facă mai puțin îndrăzneți”. A înțelege nu înseamnă oare a frânge imaginea, a

înfrânge *eul*, superb organ al necunoașterii?

4. Interpretarea: nu asta vrea să spună strigătul tău. La drept vorbind, este tot o chemare, o chemare de dragoste: „Vreau să mă înțeleg, să mă fac înțeles, să mă fac cunoscut, îmbrățișat, vreau ca cineva să mă ia cu el.”

5. Vreau un alt sistem: să nu mai dezvălui, să nu mai interpretez, ci să prefac conștiința însăși într-un drog, și astfel, prin ea, să ating viziunea *** totală a realului, marele vis limpede, dragostea profetică.

(Și dacă, oare, conștiința – o asemenea conștiință – ar fi devenirea noastră ca oameni? Și dacă, într-o zi cu totul uimitoare, printr-o nouă mișcare a spiralei, odată cu dispariția oricărei ideologii reactive, conștiința ar fi, în sfârșit, abolirea a ceea ce e manifest și latent, aparent și ascuns? Dacă i s-ar pretinde analizei, nu să distrugă forța (nici măcar să o corecteze sau să o orienteze), ci doar să o *decoreze*, asemeni unui artist? Să ne imaginăm că știința despre lapsusuri și-ar descoperi într-o bună zi propriul lapsus, care ar fi o nouă formă, surprinzătoare, a conștiinței?)

— BANCHETUL, 81. ** A.C.: scrisoare.

*** ETIMOLOGIE: grecii opuneau 5 vap (onar), banala visare, și Cicap (hypar), viziunea profetică (niciodată crezută), Semnalare a lui J-L.B.

Dedicația *

DEDICAȚIA. Fragment de limbaj ce însoțește, în dragoste, orice dar, real sau plănuț și, în general, orice gest, manifest sau interior, prin care subiectul dedică ceva ființei iubite.

1. Darul de dragoste este căutat, ales și cumpărat cu intensă febrilitate, într-o stare de excitare asemănătoare desfătării. Mă frământ îndelung dacă acel obiect va produce plăcere, dacă nu va dezamăgi sau, dimpotrivă, părând prea important, nu va trăda tocmai el delirul – ori amăgirea de care m-am lăsat cotropit. Acest dar e solemn; purtat de metonimia mistuitoare care orânduiește viața imaginară, mă cufund cu totul în el. Prin acest obiect, îți ofer Totul (din mine), falie, te ating; de aceea, cuprins de un freamăt nebun, alerg, caut disperat fetișul potrivit, strălucitor, cel care-ți va întruchipa *perfect* dorința.

Darul este contact, senzualitate: vei atinge ceea ce și eu am atins, suntem uniți printr-o a treia epidermă. Îi ofer lui X... un fular pe care îl poartă: X... îmi *dăruiește* faptul că îl poartă; ceea ce, de altfel, în

naivitatea sa, el chiar o crede și o declară.

A contrario: orice morală a purității cere ca darul să nu fie atins de mâna care îl oferă sau îl primește; în timpul inițierii budiste, obiectele personale, cele trei veșminte îi sunt date preotului pe un suport; acesta le primește atingându-le cu un baston, nu cu mâna; de acum înainte, tot ce i se va aduce – spre a putea trăi – va fi așezat pe o masă, pe jos sau pe un evantai. **

2. Mă încercă spaima că obiectul dăruit are un defect sâcâitor, nu poate fi folosit; dacă e vorba de o

* op. cit., pp. 89 – 94. ** ZEN: Percheron, 99.

casetă (cât de greu găsită), încuietoarea, de pildă, nu merge (prăvălia fiind a unor femei de lume, se mai și chema: „Because I love”: oare *pentru că iubesc* nu merge?). Atunci, desfătarea darului se stinge, iar subiectul știe că, de fapt, nu are ceea ce oferă.

(Nu se dăruiește doar un obiect; X... fiind într-o cură analitică, Y... vrea și el să urmeze o asemenea cură: analiza ca dar de dragoste?)

*

Fără să fie neapărat un rest, darul pare să aibă, totuși, soarta reziduurilor: nu știu ce să fac cu darul primit, nu se potrivește cu ce am, mă încurcă, este în plus: „Ce să fac eu cu darul tău!” *nDarul-tău*” devine numele-farsă al cadoului de dragoste.

3. Un argument tipic al „scenei” e de a-l face pe celălalt să înțeleagă ce îi oferi (timp, energie, bani, ingeniozitate, alte relații etc.); astfel apare replica cheie a oricărei scene: *Dar eu! dar eu! Ce nu îți dau eu!* Și atunci își trădează natura de instrument al supunerii prin forță: „Îți voi da mai mult decât îmi dai tu, și astfel am să te domin” (prin acele „potlatch”-uri amerindiene, se ajungea până la arderea satelor, uciderea sclavilor).

Vorbind despre dar, urmez modelul familial: *iată sacri-jiciile pe care le facem pentru tine*; sau: *ți-am dat viață* (*Dar ce-mi pasă mie de viață!* etc). Acest discurs despre dar, îl plasează într-o economie de schimb (de sacrificiu, de supralicitare etc.); la polul opus, un consum în tăcere.

4. „Acesta-i, Fedru, cuvântul meu. Aceasta-i închinarea pe care o fac zeului...” *. Limbajul nu poate fi dă

— Ph. S.: conversație.

„BANCHETUL: discursul lui Agaton, /în/Platon, *Dialoguri*, după traducerea lui Cezar Papacostea, E.L.U., 1968, p. 276...

ruit (cum să-l faci să treacă dintr-o mână în alta?), dar poate fi dedicat – celălalt fiind un mic zeu. * Obiectul dăruit se resoarbe în cuvintele înalte, solemne ale ofrandei, în gestul poetic al dedicației; darul este glorificat doar de vocea care-l spune, *măsurată* (metrică); sau *cântată* (lirică); este chiar principiul Imnului. Neputând să dăruiesc nimic, dedic însăși dedicația, în care se cuprind toate câte le am de spus:

„Frumoasei, scumpei care-mparte în inima-mi lumina vie,
Icoană, înger fără moarte.

«**

Cântecul este adaosul neprețuit al unui mesaj golit, cuprins cu totul în meșteșugul său, căci prin cânt îți dăruiesc deopotrivă trupul (prin glasul meu) și tăcerea la care îl condamni. (Dragostea este mută, spune Novalis; doar poezia îi dă glas). *Cântul nu vrea să spună nimic*: astfel vei înțelege, în sfârșit, că ți-l dăruiesc: la fel de fără rost ca un capăt de ață, ca o pietricică pe care copilul le întinde mamei.

5. Incapabilă de a se spune, dragostea vrea totuși să se proclame, să exclame, să se declame pretutindeni: „*all’aqua, al Vombra, ai monti, ai fiori, au erbe, ai fonti, all’eco, all’aria, ai venti...*”. * * * Subiectul îndrăgostit ce închipuie sau meșteșugește un lucru anume are, în chiar acea clipă, impulsul de a-l dedica. De îndată, sau chiar înainte de a-l termina, vrea să-l ofere persoanei iubite, cea pentru care a trudit sau va trudi. Transcrierea numelui va consfinți darul.

Și totuși, cu excepția Imnului unde închinare și text se suprapun, ceea ce urmează dedicației (adică obiectul

— R. H.: conversație.

** Baudelaire, *Florile răului*, E.P.L., 1967, p. 459, trad. Virgil Teodorescu.

* * * NUNTA LUI FIGARO, aria lui Cherubin (actul I).

Însuși) nu are decât puține legături cu acesta. Obiectul pe care-l ofer nu mai este tautologic (îți ofer ceea ce îți ofer), ci *interpretabil*; sensul (sensurile sale) își depășesc cu mult destinatarul; degeaba îți scriu numele, când, de fapt, pentru „ei” a fost scris (ceilalți, cititorii). Astfel, printr-o fatalitate a înseși scriiturii, nu putem spune că un text este îndrăgostit, ci doar, cel mult, că a fost făcut „cu dragoste”, cum spunem despre o prăjitură sau un papuc brodat.

Și poate chiar mai puțin decât un papuc! Căci acesta e făcut după piciorul tău, (după mărimea și pentru plăcerea ta); prăjitura a fost

aleasă pe gustul tău: există o anume adecvare între aceste obiecte și persoana ta. În timp ce scriitura nu este atât de îngăduitoare. Ea e uscată, opacă; asemeni unui tăvălug, ea înaintează, indiferentă, impertinentă; mai bine ar uide „tată, mamă, amant (a)”, decât să se abată de la fatalitatea ei (de altfel, enigmatică). Când scriu, trebuie să accept această evidență (care, în Imaginarul meu, mă sfâșie): lipsită de orice bunăvoință, scriitura este mai curând plină de teroare; ea îl sufocă pe cel care, departe de a o simți ca pe un dar, deslușește în ea semnul dominării, puterii, plăcerii, singurătății. Astfel se naște crudul paradox al dedicației: vreau cu orice preț să îți ofer ceva ce te sufocă.

(Am văzut adeseori că un individ care scrie, nu scrie defel pe măsura propriei imagini: cel ce mă iubește „pentru mine”, nu mă iubește pentru scriitura mea, (și asta mă doare). Este fără îndoială prea mult să iubești deodată doi semnificanți în același corp! Nu întâlnești așa ceva pe toate drumurile. Și când, în mod excepțional, se întâmplă, este cu adevărat Coincidența, Binele Suveran.

6. Nu-ți pot oferi ceea ce am crezut că scriu pentru tine; iată că trebuie să accept: dedicația de dragoste este imposibilă (nu mă voi mulțumi cu o transcriere mondenă, prefăcându-mă că îți dedic o lucrare străină amândurora). Operația care-l implică astfel pe celălalt nu este o transcriere. Ci, mult mai profund, o înscriere: celălalt este înscris, se înscrie în text, și-a lăsat în el urma, multiplă. Dacă nu ai fi decât destinatarul dedicației acestei cărți, nu ai reuși să scapi de aspra condiție de obiect (iubit) – de zeu; dar prezența ta în text, chiar prin aceea că ești de nerecunoscut, nu este a unei figuri analogice, a unui fetiș, ci a unei forțe, devenită astfel neliniștitoare. Nu are deci importanță că te simți mereu redus la tăcere, că îți simți mereu propriul discurs sufocat de discursul, monstruos, al subiectului îndrăgostit: în *Teorema **, „celălalt” nu vorbește, ci înscrie ceva în toți cei care îl doresc; el produce ceea ce matematica numește o catastrofă (dereglarea unui sistem de către altul) – însă acel mut e un înger.

Roman / dramă**

DRAMĂ. Subiectul îndrăgostit nu-și poate scrie singur romanul de dragoste. Doar o formă foarte arhaică ar putea recupera evenimentul pe care îndrăgostitul îl declamă fără să-l poată povesti.

1. În scrisorile pe care le trimite prietenului său, Werther își povestește atât evenimentele vieții, cât și efectele pasiunii lui; dar îmbinarea lor este impusă de literatură. Căci, dacă ar fi să țin un jurnal,

e puțin probabil ca el să relateze la drept vorbind, niște *evenimente*. Evenimentele vieții amoroase sunt atât de inconsistente, încât nu devin scriitură decât cu prețul unui imens efort: este descurajant să scrii ceea ce, *scriindu-se*, îți trădează propria platitudine: „L-am întâlnit pe X... împreună cu Y...”, „Astăzi X... nu mi-a telefonat”, „X... era prost dispus” etc.; cine ar recunoaște aici o poveste? Eveni

— PASOLINI

**** op. cit., pp. 109 – 110]**

mentul, mărunț, nu există decât trăit, reverberat la nesfârșit: *Jurnal al trăirilor mele* (al rănilor, bucuriilor, interpretărilor, rațiunilor, veleităților mele): cine ar înțelege ceva din el? Doar Celălalt mi-ar putea scrie romanul.

2. Ca Povestire (Roman, Pasiune), dragostea este o poveste ce se-mplinește, în sensul sacru: este un *program* ce trebuie parcurs. Dimpotrivă, pentru mine, această poveste *a avut deja loc*; căci doar în eveniment se consumă extazul pe care îl repet (ratez) *după*. Înamorarea este o *dramă*, dacă-i restituim acestui cuvânt sensul arhaic pe care i-l dă Nietzsche: „Drama antică era alcătuită din mari scene declamatorii, fapt ce excludea acțiunea (aceasta având loc *înaintea* sau *în spatele* scenei)”. * Raptul amoros (pur moment hipnotic) are loc *înaintea* discursului și *în spatele* prosceniului conștiinței: „evenimentul” a-toros este de ordin hieratic; îmi declam mie propria-mi legendă locală, mica mea poveste sacră, iar această de-clamare a unui fapt împlinit (încremenit, îmbălsămat, sustras oricărei acțiuni) este discursul îndrăgostit.

Sfâșiatul******

SFÂȘIAT. Sensibilitate specială a subiectului îndrăgostit, care-l face vulnerabil, complet expus celor mai neînsemnate atingeri.

1. Sânturi „bulgăre de substanță iritabilă”. * * * Nu am piele (poate doar pentru mângâieri). Parodiindu-l pe Socrate din *Phaidros*, când vorbim despre amor, ar trebui să spunem Sfâșiatul și nu înaripatul.

— NIETZSCHE, *Cazul Wagner*, 38. **** op. cit., pp. 111 – 112. * * ***
FREUD, *Essais de psychanalyse*, 32.

Tăria lemnului e diferită, după locul în care înfigem cuiul: lemnul nu este izotrop. Și nici eu: am niște „puncte sensibile”. Doar eu cunosc harta acestora, și cu ajutorul ei mă orientez, ocolind sau adulmecând ceva ce, din afară, pare enigmatic; mi-ar plăcea să pot da,

preventiv, noilor mele cunoștințe, această hartă de acupunctura morală. * (De altfel, ea ar putea fi folosită și pentru a mă face să sufăr mai mult).

2. Ca să găsești fibra lemnului (dacă nu ești de meserie), e de-ajuns să bați un cui și să vezi dacă intră ușor. Ca să-mi găsești punctele sensibile, poți folosi un instrument asemănător cuiului: gluma – o suport cu mare greutate. Imaginarul este cu adevărat o materie serioasă (nicio legătură însă cu „spiritul de seriozitate”: îndrăgostitul nu este omul conștiinței curate): copilul cu capul în nori (visătorul) nu se joacă **; la fel, și eu refuz jocul: nu numai că acesta ar putea oricând să-mi atingă unul din punctele sensibile, dar, pe deasupra, tot ce-i amuză pe alții îmi pare sinistru; nu pot fi tachinat fără riscuri: supărăcios, susceptibil?

— Mai degrabă sensibil, slab, asemeni fibrei unor esențe. (Cel aflat sub puterea Imaginarului „nu cade” în jocul semnificantului: visează puțin și nu folosește calamburul. Când scrie, scriitura sa e netedă ca o Imagine, ea dorește să refacă o suprafață lizibilă a cuvintelor: pe scurt, anacronică față de textul modern – care, a *contraria*, s-ar defini el însuși prin abolirea Imaginarului: niciun roman, nicio Imagine simulată: căci Imitația, Reprezentarea, Analogia sunt forme ale coalescenței: demodate.)

— R.H.: conversație. ** WINNICOTT, *Fragment J-L.B.*)

d'une analyse, (comentat de

De nerostit, iubirea *

A SCRIE. Amăgiri, zbateri și poticniri pe care le aduce dorința de „a exprima” sentimentul iubirii într-o „creație” (îndeosebi scrisă).

1. Două redutabile mituri ne-au făcut să credem că iubirea poate, *trebuie* să se sublimeze în creația estetică: mitul socratic (menirea iubirii este de „a zămisli o mulțime de frumoase și minunate discursuri”) ** și mitul romantic (voi crea o operă nemuritoare scriindu-mi pasiunea ce mă mistuie).

Și totuși, Werther, căruia îi plăcea să deseneze, de această dată nu-i poate face portretul Charlottei (abia dacă reușește să-i schițeze silueta, tocmai cea care, prima, l-a vrăjit), „... am pierdut vloga sfântă cu care plăsmuiam lumi în jurul meu”. ***

2. „Lună plină de toamnă. Cât e noaptea de lungă
Sute de pași mă poartă în jurul lacului”. ****

Nu e formulă indirectă mai grăitoare, pentru a spune tristețea,

decât acest „cât e noaptea de lungă”. Dacă aş încerca şi eu?

„Dimineată de vară; senin peste golf.

Am ieşit

Să culeg o glicină”.

sau:

„Dimineată de vară; senin peste golf, Rămân îndelung la masa mea fără să fac nimic”.

* op. cit., pp. 113 – 116. ** BANCHETUL, 144 (precum şi 133) * *

* WERTHER, 102., W. Goethe, *Suferinţele Werther*, E.S.P.L.A., 1960, p. 111. * * * HAIKU: Basho.

tânărului sau încă:

Dimineată, senin acum peste golf.

Rămân nemişcat

Cu gândul la cel care nu-i”.

Pe de-o parte, nu înseamnă nimic, pe de alta, prea mult: cu neputinţă să *ajustezi*. Dorinţele mele de exprimare ezită între haiku-ul foarte opac, concentrând o situaţie densă, şi o întreagă cohortă de banalităţi. Sunt, în acelaşi timp, prea puternic şi prea slab pentru scriitură: mereu *pe lângă*, alături de ea, constrângătoare, violentă, mereu indiferentă la eul infantil care o cheamă. Iubirea e, fireşte, legată de limbajul meu (care o întreţine), dar ea nu se poate *cuibări* în scriitura mea.

3. Mi-e peste putinţă să *mă scriu*. Care eu anume s-ar scrie atunci? Pe măsură ce ar intra în scriitură, aceasta l-ar dezumfla, l-ar face zadarnic; ar avea loc o treptată degradare spre care imaginea celui alt ar fi, şi ea, încetul cu încetul, purtată (când scrii despre un lucru, de fapt, îl uzezi) şi o descurajare cu o unică interogaţie finală: *Za ce bun?* Iluzia expresivităţii blochează scriitura îndrăgostită: ca scriitor (sau considerându-mă astfel), continui să mă înşel asupra efectelor limbajului; nu-mi dau seama că un cuvânt, de pildă „suferinţă”, nu exprimă în fond nicio suferinţă şi că, prin urmare, folosindu-l, nu numai că nu comunic nimic ci, pe deasupra, sfârşesc prin a irita (fără a mai vorbi de ridicol). Ar trebui să mă înveţe cineva că nu poţi scrie fără să renunţi la „sinceritate” (acelaşi mit al lui Orfeu: să nu priveşti înapoi). Căci scriitura cere ceea ce niciun îndrăgostit nu-i poate oferi fără să se sfâşie: sacrificarea *unei fâşii* din Imaginarul său, şi astfel, prin propria-i limbă, salvarea unei fâşii de real. * Tot ce aş putea rea

— FRANÇOIS WAHL: „Nimeni nu se înalţă la «propria-i» limbă

fără a-i sacrifica o fâșie din imaginarul său, și astfel, ceva în limbă, are cauciunea realului” („Chute”, 7).

Liza, în cel mai fericit caz, este o scriitură a Imaginarului; iar pentru acest lucru, ar trebui să renunț la Imaginarul scriiturii: să mă las frământat de propria-mi limbă, să îndur nedreptățile (injuriile) pe care nu va ezita să le îndrepte spre dubla Imagine a îndrăgostitului și a celuiilalt.

Limbajul Imaginarului nu ar fi nimic altceva decât utopia limbajului; limbaj cu adevărat original, paradiziac, limbaj al lui Adam, „natural”, ferit de deformare sau iluzie, oglindă netulburată a simțirilor noastre, limbaj senzual (*die sensuzialische Sprache*): „Prin limbajul senzual toate spiritele comunică; singurul lor limbaj – chiar limba naturii”. *

4. Să vrei să scrii despre iubire e ca și cum ai înfrunța *încâlceala* limbajului: acea zonă disperată unde el e, deopotrivă, *prea mult și prea puțin*, excesiv (prin nesfârșita expansiune a *eului*, prin invadarea emoțională) și sărac (prin codurile la care îl coboară și reduce iubirea). În fața morții propriului copil **, pentru a scrie (fie și doar fragmente de scriitură), Mallarmé acceptă diviziunea parentală:

Mama, plânset Eu, pe gânduri.

Dar legătura de dragoste a făcut din mine un subiect atopic, indivizibil; sunt propriul meu copil: mamă și tată deopotrivă (mie, celuiilalt): cum le voi împăca oare?

5. Să știi că nu scrii pentru celălalt, să știi că tot ce voi scrie nu îmi va aduce niciodată iubirea celui pe

— JACOB BOEHME: Citat de N. Brown, 95. **
BOUCOURECHLIEV, *Threne*, pornind de la un text de Mallarmé (Tombeau pour Anatole, publicat de J-P. Richard).

care îl iubesc, să știi că scriitura nu compensează nimic, nu sublimează nimic, că ea este tocmai *acolo unde tu nu ești* – iată începutul scriiturii.

Te iubesc *

TE IUBESC. Figura nu se referă la declarația de dragoste, la mărturisire, ci la rostirea repetată a chemării de dragoste.

1. Odată cu prima mărturisire, „*te iubesc*” nu mai înseamnă nimic; e doar o reluare enigmatică, atât pare de vidă, a vechiului mesaj (care poate nici nu a luat forma acestor cuvinte). îl repet oricât, oricum; iese în afara limbajului, divaghează; unde anume?

Nu aş putea descompune expresia fără să râd. Cum adică! „Eu” de-o parte, „tu” de alta, iar la mijloc o punte afectivă *rezonabilă* (fiind lexicală). Cine nu simte că a asemenea descompunere (conformă totuşi cu teoria lingvistică), ar desfigura enorm ceea ce este *azvârlit* în afară cu un simplu gest? *A iubi* nu există la infinitiv (poate doar printr-un artificiu metalingvistic): subiectul şi obiectul se unesc în cuvânt, prin rostire, iar *te iubesc* trebuie înţeles (iar aici – citit) ca în ungureşte”, spre exemplu, într-un singur cuvânt, *szeretlek*, de parcă, renegându-şi mândra virtute analitică, franceza ar fi o limbă aglutinantă (căci, într-adevăr, despre aglutinare este vorba). Şi această construcţie se poate surpa la cea mai mică alterare sintactică; ea rămâne, cu alte cuvinte, în afara sintaxei, nepermiţând nicio transformare structurală, fără a fi în vreun fel echivalată de substituţii săi, a căror combinare ar putea totuşi produce acelaşi sens» în zadar voi spune zile în şir *te iubesc*; nu voi putea proop. cit., pp. 175 – 183. ** R.H.: conversaţie.

babul niciodată trece la: „*Îl iubesc*”. Rezist încercării de a-l supune pe celălalt unei sintaxe, unei predicării, unui limbaj (singura cale de salvare a lui *te iubesc* este de a-l invoca, de a-l extinde printr-un prenume: *Ariana, te iubesc*, rosteşte Dionysos).

2. *Te iubesc* nu poate fi folosit. Acest cuvânt, asemeni celui rostit de un copil, nu e supus nici unei constrângerii sociale; poate fi un cuvânt sublim, solemn, uşor, poate fi un cuvânt erotic, pornografic. Este un cuvânt socialmente v vagabond.

Te iubesc nu are nuanţe. El suprimă explicaţiile, construcţiile, gradele, orice scrupul. Într-un anume fel – imens paradox al limbajului –, spunând *te iubesc* negi de fapt orice teatru al vorbirii, iar acest cuvânt este mereu *adevărat* (nu are alt referent decât propria-i rostire: este un performativ).

Te iubesc nu are un „altundeva”. Este cuvântul diadei (maternă, îndrăgostită); ca semn, nicio distanţă, nicio deformare nu îl scindează; el nu este metafora a ceva.

Te iubesc nu e o frază: nu transmite vreun sens, ci se agaţă de o situaţie limită: „aceea în care subiectul se află suspendat într-un raport specular cu celălalt”. Este o holofrază. ** (Deşi rostit de miliarde de ori, *te iubesc* nu intră în nici un dicţionar; este o figură a cărei definire nu poate depăşi propriu-i nume).

3. Cuvântul (frază-cuvânt) nu are sens decât în momentul când îl pronunţ; nu cuprinde vreo altă informaţie decât ceea ce e rostit

atunci: nicio rezervă, niciun depozit de sens. Totul e inclus în *expulzare*: este o „formulă”.

— NIETZSCHE LACAN, despre situația limită și holofrază: le *Semtnpire*, I, 250.

dar ea nu corespunde nici unui ritual; situațiile în care rostese *iub esc* nu pot fi clasate: *te iubesc* este irepre-sibil și imprevizibil. Căruia ordin lingvistic aparține deci această ființă stranie, acest simulacru de limbaj, prea frazat pentru a depinde de pulsiune, prea clamat pentru a depinde de frază? Nu este, pe deplin, nici enunț (niciun mesaj nu se lasă înghețat în el, înmagazinat, mumificat, gata pentru disecție), nici enunțare (subiectul nu se lasă intimidat de jocul pozițiilor interlocutoare). L-am putea numi *proferare*. Ca și aceasta, în afara domeniului științei: *te iubesc* nu aparține nici lingvisticii, nici semiologiei. Instanța sa (pornind de la care l-am putea rosti) ar fi mai degrabă Muzica. Cum se întâmplă în orice cântec, când proferezi *te iubesc*, dorința nu este nici refulată (ca în enunț), nici recunoscută (acolo unde nu o așteptai: ca în enunțare), ci pur și s-implu: savurată. Desfătarea nu se rostește; dar ea vorbește și spune: *te iubesc*.

4. Diferite răspunsuri mondene pentru acest *te iubesc*: „eu nu”, „nu cred deloc”, „de ce s-o spui?” etc. Dar „nu am ce să-ți răspund” – iată adevăratul refuz; mă simt atunci complet anulat, fiindcă sunt respins nu numai ca solicitant, ci și ca subiect vorbitor (în această calitate, cel puțin domin formulele); căci astfel, nu solicitarea, ci limbajul îmi este negat, acest ultim refugiu al propriei mele existențe; cât privește cererea, pot să aștept, pot s-o reformulez, să o prezint din nou; pe când, fără puțința de a întreba, sunt aproape mort, pentru totdeauna. „Nu am se să-ți răspund” *, transmite Mama, prin Françoise, tânărului narator proustian care se identifică atunci cu „fata” respinsă de portarul iubitului său. Mama nu este interzisă, ci exclusă, iar eu înnebunesc.

5. *Te iubesc*.

— *Și eu*.

Și eu nu este un răspuns perfect, deoarece un lucru perfect nu poate fi decât formal, or, forma este deficitară, prin aceea că nu reia literalmente proferarea – aceasta

— PROUST. *Du cote de chez Swann*, I, 31.

din urmă fiind literală/Și totuși, fantasmă, acest răspuns reușește să declanșeze un întreg discurs al jubilației, cu atât mai

puternică, cu cât apare pe neașteptate: Saint-Preux descoperă dintr-odată, după un șir de semețe tăgăduiri, că Julie îl iubește... – Este adevărul nebunesc, dincolo de orice judecată, fără îndelungi pregătiri, ci ivit prin surprindere, iluminatie (*satori*), conversiune. Copilul proustian cerându-i mamei să vină să doarmă în camera lui – vrea să obțină acel și eu **: îl dorește *nebunește*, ca un nebun; îl obține și el prin răsturnare, prin hotărârea capricioasă a Tatălui care acceptă, încredințându-i Mama <r, Spune-i lui Françoise să-ți aștearnă patul cel mare și culcă-te noaptea asta lângă el”).

6. Fantasmez ceea ce *empiric* este imposibil: ca proferările noastre să fie rostite în *același timp*, ca una să nu vină după cealaltă, ca și cum ar depinde de ea. Proferarea nu poate fi dublă (dedublată): i se potrivește doar *străfulgerarea unică*; alăturând două forțe (dezbinate, despărțite nu ar fi decât un banal acord). Căci străfulgerarea unică*** împlinește acest lucru nemaîntâlnit: abolirea oricărui calcul. Schimbul, donația, furtul (singurele forme cunoscute de economie) * * * presupun, fiecare în felul său, obiecte eterogene și un timp decalat: dorința mea în schimbul altui lucru – și mai e, pe deasupra, și timpul transmiterii. Proferarea simultană întemeiază o, mișcare al cărei model este socialmente necunoscut, de neconceput: nici schimb, nici donație, nici furt, proferarea noastră, izbucnită din străfulgerări intersectate, desemnează o cheltuie deplină, fără rest, iar comuniunea din ea interzice orice concepere a rezervei: unul prin altul accedem la materialismul absolut.

— ROUSSEAU ** PROUST *** BAUDELAIRE, „** KLOSSOWSKI
La mort des amants”.

7. Și eu inaugurează o mutație: vechile reguli sunt desființate, totul este posibil – până și faptul că renunț să te mai percep. O revoluție, la urma urmei; poate nu foarte diferită de revoluția politică: și într-un caz și-n celălalt fantasmez Noul absolut: reformismul (amoros) nu mă atrage. Și, culme a paradoxului, acest Nou cu desăvârșire pur apare după cel mai uzat dintre stereotipuri (chiar și aseară, l-am auzit pronunțat într-o piesă de Sagan: aproape în fiecare seară, la televiziune se spune: *te iubesc*).

8.

— Și dacă nu aș interpreta acest *te iubesc*? Dacă aș menține proferarea dincoace de simptom?

— Pe răspunderea dumneavoastră; nu ați afirmat de sute de ori

cât de insuportabilă e nefericirea adusă de dragoste, dar și nevoia de a găsi o ieșire? Cine vrea să se „vindece”, trebuie să creadă în simptome, să creadă că *te iubesc* este unul din ele; trebuie deci să interpretezi corect, adică, la urma urmelor, să *depreciați*. De fapt, ce trebuie să credem despre suferință? Cum trebuie să o concepem? să o evaluăm? Este suferința în mod necesar de partea răului? Dar suferința din dragoste cheamă doar reacții, deprecieri (trebuie să te supui interdicției) *? Putem oare, la celălalt pol, să ne imaginăm o perspectivă tragică a suferinței din dragoste, o afirmare tragică a lui *te iubesc*? Și dacă dragostea (îndrăgostită) ar fi pusă (repusă) sub semnul Activului?

9. Și iată o nouă perspectivă asupra lui *te iubesc*. Nu este un simptom, ci o acțiune. Eu pronunț pentru ca tu să-mi răspunzi, iar forma riguroasă (litera) răspunsului va câștiga o valoare afectivă, asemeni unei formule. Nu era deci de-ajuns să-mi răspunzi printr-un simplu semnificat, fie el pozitiv („și eu”): subiectul interpelat trebuie să-și asume formularea, proferarea

— NIETZSCHE

acelui *te iubesc* pe care i-l ofer: *Te iubesc*, spune Pe-leas.

— Și eu *te iubesc*, spune Melisanda”.

Cererea insistentă a lui Peleas (admițând că răspunsul Melisandei a fost *exact* cel așteptat, lucru probabil deoarece el moare imediat după aceea) izvorăște din dorința subiectului îndrăgostit nu numai de a fi, la rândul său, iubit, de a ști aceasta, de a fi foarte sigur etc. (operații care nu depășesc niciuna planul semnificatului), ci și de a o *auzi spunându-i-se* sub o formă la fel de afirmativă, completă și articulată ca a sa; vreau deci să primesc din plin, total, literal, fără pierderi, formula, arhetipul cuvântului de dragoste: spațiu al subterfugiului sintactic, spațiu al variației: cele două cuvinte trebuie să-și răspundă integral, să coincidă semnificativ cu semnificativ (Și eu ar fi exact contrarul unei holofraze); contează doar proferarea fizică, corporală, labilă a cuvântului: deschide-ți buzele și lasă-l să iasă (fii obscen). Vreau, cu disperare, să *obțin cuvântul*. Magic, mitic? Fiara – prin vrajă, un monstru – o iubește pe Frumoasă; bineînțeles, Frumoasa nu o iubește pe Fiară dar, spre sfârșit, învinsă (nu contează cum; prin *discuțiile* cu Fiară, să zicem), îi spune cuvântul magic: „Te iubesc”; și deodată, prin sfâșierea grandioasă a unui sunet de harpă **, o nouă făptură se naște. Această poveste e arhaică? Iată o alta: povestea unui

indivd ce suferă pentru că l-a părăsit soția; el vrea ca ea să se întoarcă, vrea – mai exact – ca ea să-i spună *te iubesc*, tânjind și el după acest cuvânt; în final, ea i-l spune, după care el dispare; este un film din 1975. Și apoi, din nou, mitul * * *: Olandezul zburător rătăcește în căutarea cuvântului; dacă-l va obține (prin legământ de fidelitate), rătăcirea lui va lua sfârșit (pentru mit, nu contează trăirea fidelității, ci proferarea, cântul său).

— PELEAS: *Pelléas et Melisande*, acte III. ** RAVEL, „Les entretiens de la Belle et de la Bete”. *Ma Mere VOye*.

* * * Vasul fantomă.

10. Stranie întâlnire (prin mijlocirea limbii germane): un același cuvânt (Bejahung) pentru două afirmații: una, reperată de psihanaliză, sortită deprecierei (afirmația dinții a copilului trebuie negată pentru a deschide calea spre inconștient); cealaltă, stabilită de Nietzsche, este formă a voinței de putere (fără nimic psihologic, și cu atât mai puțin social), producere a diferenței; în această afirmație, da-ul devine inocent (el înglobează reactivul): este *amen-ul*.

Te iubesc este activ. El se afirmă ca forță – împotriva altor forțe. Care anume? Miile de forțe ale lumii, ce sunt, toate, forțe depreciative (știința, doxa, realitatea, rațiunea etc). Sau chiar: împotriva limbii. Așa cum *amen-ul* se plasează la limita limbii, în dezacord cu sistemul acesteia, dezbărând-o de „mantia sa reactivă”, tot astfel, proferația de dragoste (*te iubesc*) se situează la limita sintaxei, acceptă tautologia (*te iubesc* înseamnă *le-iubesc*), înlătură servilitatea Frazei (este doar o holo-frază). Ca proferăție, *te iubesc* nu este un semn, ci acționează împotriva semnelor. Cel ce nu spune *te iubesc* (printre buzele căruiate *iub esc* nu vrea să treacă) este silit să emită mulțimea de semne nesigure, neîncrezătoare, avare, ale iubirii, indiciile, „dovezile” sale: gesturi, priviri, suspine, aluzii, elipse: este nevoit să se lase *interpretat*; și astfel e dominat de instanța reactivă a semnelor de dragoste, alienat în lumea servilă a limbajului *prin aceea că nu spune tot* (sclavul are limba tăiată, el poate vorbi doar prin înfățișare, expresie, mină).

„Semnele” iubirii întrețin o imensă literatură reactivă: iubirea este *reprezentată*, predată unei estetici a aparențelor (*la urma urmelor*, Apolo scrie romane de dragoste). Contra-semn, *te iubesc* este dinspre partea lui Dionysos *: suferința nu este negată (nici chiar plânsetul, dezgustul, resentimentul), dar, prin proferare, ea este interiorizată: spunând *te iubesc* (repetând-o), ex-pulsezi reactivul, îl expediezi în

lumea surdă și tângui

— NIETZSCHE: tot acest fragment, evident, după Nietzsche-Deleuze, în special 60, 75.

toare a semnelor – tertipuri ale rostirii (pe care continui totuși să le parcurg mereu).

Proferăția, *te iubesc* este de partea cheltuielii. Cei ce vor proferarea cuvântului (lirici, mincinoși, rătăcitori) sunt sclavi ai Cheltuielii: ei cheltuiesc cuvântul ca și cum recuperarea sa ar fi o necuviință (josnicie); ei se află la limita extremă a limbajului, acolo unde limbajul însuși (cine altul ar face-o în locul său?) își recunoaște nesiguranța, asumându-și toate riscurile, fără acoperire

„Niciun preot nu îl conducea”.

SINGUR. Figura nu ne evocă singurătatea omenească a celui îndrăgostit, ci singurătatea „filosofică”, iubirea-pasiune nefiind asumată azi de niciun sistem important de gândire (de discurs).

1. Cum se numește individul care persistă într-o „eroare”, împotriva a toți și a toate, „greșind” mereu, ca și cum ar avea în fața lui nemurirea? – i se spune *eretic înversunat*. De la o iubire la alta, sau în mrejele aceleiași iubiri, mă „prăbușesc” mereu într-o doctrină interioară pe care nimeni nu mi-o împărtășește. Când corpul lui Werther este adus noaptea într-un colț al cimitirului, sub cei doi tei (arborele cu mireasma ușoară a amintirii și adormirii), „niciun preot nu îl conducea” ** (spune ultima frază a romanului). În Werther, religia nu condamnă numai sinucigașul, ci și, poate, îndrăgostitul, utopicul, deklasatul, cel „legat” *** doar de sine, de nimeni altul.

* op. cit., pp. 249 – 252.

** WERTHER, 151

*** ETIMOLOGIE: *religare*, *relier* („a lega”)

2. În *Banchetul* *, Eriximah constată cu ironie că a citit undeva un panegiric al sării, dar nimic despre Eros; cenzurat ca subiect de conversație, Eros devine, pentru mica societate a Banchetului obiectul mesei sale rotunde: ca niște intelectuali de azi”, care acceptă să discute, împotriva curentului, tocmai despre Amor, și nu despre politică, despre Dorința (erotică), și nu despre Nevoia (socială). Excentricitatea conversației vine din faptul că ea e sistematică: convivia nu încearcă să prezinte opinii dovedite sau rezultatele unor experiențe, ci o doctrină: pentru fiecare dintre ei, Eros este un sistem. Și totuși, azi nu există niciun sistem al; iubirii; iar cele ci te va care se

ocupă în treacăt de îndrăgostitul zilelor noastre, nu îi rezervă niciun loc (poate doar unul devalorizat): degeaba apelează la limbajele” primite, niciunul nu-i răspunde, cel mult doar ca să-l îndepărteze de la ceea ce îl atrage. Discursul creștin, dacă el mai există, îl îndeamnă la reprimare și sublimare. Discursul psihianalitic (care, cel puțin, îi descrie situația) îl obligă la doliul propriului Imaginar. Iar discursul marxist nu dă niciun răspuns. Dacă mă încercă dorința de a bate la aceste porți pentru a mi se recunoaște *undeva* (oriunde) „nebulia” („adevărul” meu), ele se închid una după alta; iar aceste porți închise mă înconjoară ca un zid de limbaj care mă îngroapă, mă apasă și mă respinge – dacă nu cumva ajung la *căință* și accept să „mă lepăd de X...

(„Am avut acest coșmar cu o ființă la care țin mult; făcându-i-se rău pe stradă, ea cerea cu disperare un medicament; dar toată lumea trecea și o refuza cu asprime, deși eu mă agitam nebunește. Neliniștea acelei persoane se apropia de isterie, iar eu am început să-i fac reproșuri. Ceva mai târziu am înțeles că ființa aceea eram, bineînțeles, eu. Pe cine altcineva să visez? Recurgeam la toate limbajele (sistemele) ce treceau pe lângă mine, dar, refuzat, imploram în gura mare, *înde*

— BANCHETUL, 37

cent, o filosofie care „să mă primească” – „să-mi dea adăpost”.

3. Singurătatea îndrăgostitului nu este singurătatea unei ființe (iubirea se destăinuie, ea vorbește, se povestește), ci singurătatea sistemului: doar eu fac din ea un sistem (poate pentru că sunt redus întotdeauna la solipsismul discursului meu). Complicat paradox: pot fi auzit de toată lumea (iubirea vine din cărți, dialectul său este comun), dar nu pot fi ascultat (acceptat „profetic”) decât de indivizii care au *acum* și *exact* același limbaj cu mine. Îndrăgostiții, spune Alcibiade, sunt asemeni celor mușcați de năpârcă: „Se spune că aceștia nu vor să destăinuie oricui ce au suferit; ei nu vorbesc decât celor care au pățimit la fel. Pasămite, numai pe aceștia îi cred în stare să le-nțeleagă durerea și să-i ierte, dacă în suferința lor au avut cutezanța cine știe căror fapte și vorbe” *: sărmana ceată a „Răposaiților nesătui”, a Sinucigașilor din dragoste (de câte ori nu se sinucide oare același îndrăgostit?) **, căroră niciun mare limbaj (poate doar, pe alocuri, cel al vechiului Roman) nu le dă glas.

4. Asemeni misticului de odinioară, greu tolerat de vechea societate ecleziastică în care trăia, și eu, îndrăgostitul, nici nu înfrunt, nici nu contest; pur și simplu, nu dialoghez: cu aparatele puterii,

gândirii, științei, administrației etc.; nu sunt neapărat „depolitizat”: devierea mea constă în aceea că nu sunt „excitat”. În schimb, societatea mă supune unei ciudate refulări, pe față: fără cenzură, fără interdicție: prin simpla suspendare a *hu-manis*, departe de cele lumești, printr-o tacită decizie de insignifianță: nu intru în niciun repertoriu, în niciun azil.

— Platon, *Banchetul*, lini *Dialoguri*, p. 305. ** RUSBROCK

5. De ce sunt singur:

„Toți cu avutul lor, numai eu cu sărăcia.

Par neștiutor, căci mi-e mintea greoaie.

Toți cu prorocirea lor, doar eu cu bâjbâiala.

Toți cu iscusința lor, doar eu cu mintea-ncilcită, schimbătoare ca marea, ușoară ca adierea.

Toți ajung la țintă, numai eu – nedumerit ca un țăran.

Și totuși, asemănare n-am cu alții.

Să sug al Mamei lapte-aș vrea din nou”. *

„E lucevan le stelle”***

AMINTIRE. Rememorare fericită și/sau dureroasă a unui obiect, a unui gest, a unei scene, legate de ființa iubită, ce e marcată de intruziunea imperfectului în gramatica discursului îndrăgostit.

1. „E o vară splendidă; mă urc uneori în pomii din livada Lottei și culeg cu prăjina perele din vârf. Ea stă jos și le prinde când i le arunc”. *** Werther povestește, vorbește la prezent, dar descrierea sa are deja vocea amintirii; abia auzit, imperfectul murmură în spatele acestui prezent. Într-o zi îmi voi aminti scena și mă voi cufunda în ea *Za trecut*. Tabloul iubirii, asemeni primei vrăji, e doar reminiscențe: aceasta este de fapt *anamneză*, ce nu aduce decât lucruri mărunte, deloc dramatice, ca și cum mi-aș aminti chiar de timp, și doar de

— TAO: Tao Te King, XX, 85. ** op. cit., pp. 257 – 258.

* * * WERTHER, 62 /în/ W. Goethe, *Suferințele tânărului Werther*, p. 68.

el: un parfum nedeslușit, o fărâmbă de memorie, o simplă boare; pură cheltuie pe care doar haiku-ul japonez a știut s-o numească, fără a o preschimba însă într-un destin.

(Ca să putem culege smochinele din vârf, era în grădina din B. O prăjină de cules fructe, făcută dintr-un bambus, cu o pâlnie de tablă crestată la capăt. Această amintire din copilărie e ca o amintire de dragoste.)

2. „Stelele luceau”. * Niciodată fericirea aceea nu se va mai întoarce *la fel*. Anamneză mă copleșește și mă sfâșie.

Imperfectul e timpul fascinării: totul pare viu și, în același timp, nemișcat: prezență imperfectă, moarte imperfectă; nici uitare, nici înviere; doar amăgirea istovitoare a memoriei. Încă de la început, vrând să aibă un rol, anumite scene se pregătesc să devină amintiri: simt, presimt deseori acest lucru, în chiar clipa plăsmuirii lor.

— Acest teatru al timpului e tocmai contrarul căutării timpului pierdut; căci eu îmi amintesc patetic, cu precizie, și nu filosofic, discursiv: îmi amintesc pentru a fi fericit/nefericit – nu pentru a înțelege. Eu nu scriu, nu mă retrag pentru a scrie imensul roman al timpului regăsit.

TOSCA

Deliberare *

(fragmente)

pentru Eric Marty

Nu am ținut niciodată jurnal – sau, mai curând, n-am știut niciodată dacă trebuia să țin unul. Câteodată îl încep, apoi îl las, foarte repede – și totuși, mai târziu, o iau de la capăt. E o pornire ușoară, intermitentă, fără gravitate și fără vreo consistență doctrinală. Cred că pot diagnostica această „maladie” a jurnalului: o îndoială fără ieșire asupra valorii a ceea ce scrii acolo.

O îndoială insidioasă: o îndoială-amânare. Într-o primă etapă, atunci când scriu nota (zilnică), încerc o anume plăcere: e simplu, ușor. Nicio problemă, nicio frământare ca să găsești ce să *spui*: materialul îți e la îndemână, apropiat; e ca o mină la suprafață – n-am decât să mă aplec, să iau totul așa brut, fără vreo prelucrare etc. Într-o a doua etapă, însă, imediat următoare (de pildă: recitind azi ce am scris ieri), impresia e proastă: nu mai merge, întocmai ca un aliment delicat care se alterează, se strică, își pierde gustul de la o zi la alta; percep descurajat artificialul „sincerității”, mediocritatea artistică a „spontanului”; ba chiar mai rău: mă simt dezgustat și iritat să descopăr o „poză” pe care n-am premeditat-o în niciun fel: apărând în jurnal – și mai ales pentru că nu „lucrează” (nu se transformă sub acțiunea unei munci), eu pozează. Chestiune de efect, nu de intenție – aici e întreaga dificultate a literaturii [...]

Într-o a treia etapă, dacă-mi recitesc paginile de jurnal la câteva luni, la câțiva ani după ce le-am scris, fără să fi scăpat de îndoială, simt

un soi de plăcere să-mi reamintesc, tocmai datorită lor, evenimentele pe care le relatează și, mai mult chiar, inflexiunile (de lumină, atmosferă, stare) astfel re trăite. De fapt, nu e vorba aici de niciun interes literar (cel mult pentru problemele de formulare, adică frazele) / ci de un fel de atașament narcisic (ușor narcisic: să nu exagerăm) pen
* /în/ *Tel Quel*, 1979, nr. 82, pp. 8 – 13.

tru întâmplările *mele* (a căror reminiscență continuă să fie ambiguă, pentru că a-ți aminti înseamnă a consemna, dar și a pierde pentru a doua oară ceea ce n-o să mai revină vreodată). Însă mă întreb din nou: bunăvoința aceasta finală, atinsă după ce ai trecut printr-o fază de respingere, justifică ținerea (sistematică) a unui jurnal? Oare merită?

N-am să schițez aici o analiză a genului „Jurnal” (există destule cărți pe tema asta), ci doar o deliberare personală, cu un singur scop: acela de a mă face să iau o hotărâre practică: să țin un jurnal *ca să-l public*? Pot oare să fac dintr-un jurnal o „operă”? N-am să amintesc deci decât funcțiile care mă pot interesa. Spre exemplu, Kafka a ținut un jurnal ca să-și „extirpe anxietatea” sau, dacă vrei, ca să-și „găsească mântui-rea”. Pentru mine, acest motiv n-ar fi natural, și nici măcar constant. Exact ca și cu scopurile atribuite prin tradiție Jurnalului intim; nici ele nu-mi par mai potrivite. Erau legate, toate, de binefacerile și prestața „sincerității” (să te spui, să te limpezești, să te judeci); dar psihanaliza, critica sartriană a relei credințe, cea – marxistă – a ideologiilor, toate au făcut inutilă confesiunea: sinceritatea nu-i decât un imaginar de gradul doi. Nu, justificarea unui Jurnal intim (ca operă) n-ar putea fi decât *literară*, într-un sens absolut, chiar dacă nostalgic, al cuvântului. Descopăr patru motive.

Primul e de a oferi un text nuanțat de o individualitate a scriiturii, de un „stil” (s-ar fi spus pe vremuri), de un idiolect specific autorului (s-ar fi zis na de mult); să numim acest motiv – poetic. Al doilea e de a risipi, de a pulveriza, zi după zi, urmele unei epoci, toate marile învălmășiri, de la informația importantă la amănuntele de moravuri. Nu-mi place, oare, nespus de mult să citesc în Jurnalul lui Tolstoi viața unui senior rus din secolul al XIX-lea? Să numim acest motiv – istoric. Al treilea e de a-l transforma pe autor într-un obiect al dorinței: mi-ar plăcea să cunosc intimitatea, felul în care-și cheltuie zilnic timpul, să descopăr gusturile, umorile, ce scrupul își face un scriitor care mă interesează; aș putea merge chiar până acolo încât să-i

prefer persoana, în dauna operei, să mă arunc lacom asupra Jurnalului și să-i ignor complet cărțile. Devenind autor al plăcerii făcute mie de alții, pot deci să încerc, la rândul meu, să seduc prin această balansare care te face să treci de la autor la persoană și invers; sau, mult mai grav, să dovedesc că „valorez mai mult decât ceea ce scriu” (în cărțile mele): atunci scriitura Jurnalului apare ca o *forță-plus* (Nietzsche: *Plus von Macht*), care crezi că ar putea ține loc slăbiciunilor scriiturii „depline”; să numim acest motiv – utopic, pe atât e de adevărat că nu ajungi niciodată la capătul Imaginarului. Cel de-al patrulea motiv e să faci din Jurnal un atelier de fraze: nu de fraze „frumoase”, ci de fraze juste: să ameliorezi mereu justetea enunțării (și nu a enunțului), urmând un imbold și o strădanie, o fidelitate a proiectului, foarte asemănătoare pasiunii: „Iar rărunchii mei vor tresări când buzele tale vor spune lucruri drepte” (Prov. 23, 16). Să numim acest motiv – îndrăgostit (poate chiar idolatru: idolatrizez Frază).

În ciuda bietelor mele păreri, pofta, dorința de a ține un jurnal apare deci justificată. Cred că e cu puțință, chiar în cadrul Jurnalului, să treci de la ceea ce-mi părea inițial ca impropriu literaturii, la o formă care i-ar aduna calitățile: individuație, urmă, seducție, fetișism al limbajului. În acești ultimi ani, am făcut trei tentative: prima, cea mai gravă – pentru că s-a întâmplat în timp ce mama era bolnavă – a durat cel mai mult; poate și pentru că răspundea întrucâtva încercării lui Kafka de a scăpa de neliniște, scriind; celelalte două priveau, fiecare, doar câte o zi; sunt mai experimentale, chiar dacă nu le recitesc fără o anume nostalgie a zilei care a trecut (nu pot face publică decât una din ele, cealaltă angajând și alte persoane în afară de mine).

U... 13 iulie 1977

Doamna* * * noua menajeră are un nepot diabetic pe care îl îngrijește, ne-a mărturisit, cu devotament și competență. E ciudat însă cât de încurcată se simte atunci când vorbește despre boală: pe de-o parte, n-ar vrea ca diabetul să fie ereditar (semn de rasă proastă), pe de alta, parcă ar vrea totuși ca el să fie fatal, ca să nu se simtă răspunzătoare. Privește deci boala ca pe o imagine socială, iar această imagine e ca o capcană. Marca apare ca un izvor al orgoliului și al neliniștii: cam ceea ce a însemnat și pentru Jacob în lupta cu îngerul: desfătarea și rușinea de a se face *remarcat*.

Gânduri negre, spaime, neliniști: văd moartea ființei dragi, îmi ies din minți etc. Această imaginație e chiar contrarul credinței. Accepți

fatalitatea nefericirii dacă ți-o imaginezi mereu: a vorbi despre ea înseamnă a o afirma. Imaginând moartea, descurajez miracolul. Nebunul din *Ordet* nu vorbea, refuza vorbirea flecăritoare și sigură de sine a interiorității. Ce să fie oare cu această neputință în fața credinței? Poate o iubire foarte omenească? Dar oare iubirea exclude credința? Și invers?

Bătrânețea și moartea lui Gide (pe care-l citesc în *Les Cahiers de la Petite Dame*) au fost înconjurate de martori. Dar ce s-a ales de martorii aceia? Nu știu. Să fi murit cu toții? Există un moment când martorii mor ei înșiși, fără martori. Așa e făcută *Istoria*, din mici izbucniri de viață, din morți fără legături. Neputința omului în fața „gradelor”, a științei gradelor. La polul opus, celui Dumnezeu clasic i-ar putea fi atribuit darul de a vedea infinitatea gradelor: „Dumnezeu” ar fi Exponențialul absolut.

(Moartea, adevărata moarte, are loc atunci când moare însuși martorul). Chateaubriand spune despre bunica și despre mătușa sa: „Sunt probabil singurul om din lume care știe că aceste persoane au existat”; da, dar cum a scris toate acestea, am aflat și noi (cel puțin atâta vreme cât îl mai citim pe Chateaubriand).

14 iulie 1977

Un băiețel nervos, agitat, ca mulți alții în Franța, care una-două face pe adultul, e costumat în grenadier de operetă (în alb și roșu); va fi, fără îndoială, cu un pas înaintea trupei.

De ce oare Grija e aici mai greu de îndurat decât la Paris? Satul acesta e o lume atât de normală, atât de pură de orice fantezie, încât elanurile sensibilității apar absolut deplasate. Sunt excesiv, deci exclus.

Cred că învăț mai multe lucruri despre Franța, în timp ce dau o raită prin sat, decât săptămâni întregi la Paris. Să fie o iluzie? Iluzia *realistă*? Lumea rurală, sătească, provincială alcătuiește materialul tradițional al realismului. A fi scriitor însemna, în secolul al XIX-lea, să scrii de la Paris despre provincie. Distanța face ca *lotul să semnifice*. La oraș, pe stradă, sunt bombardat de informații, nu de semnificații.

15 iulie 1977

Ora cinci după-amiaza, calmul casei, calmul satului. Muște. Mă cam dor picioarele, ca în copilărie, când treceam prin ceea ce se chema o criză de creștere sau când aveam gripă. Totul e năclăit, adormit. Și, ca de obicei, conștiința vie, vivacitatea „moliciunii” din mine (contradicție în termeni).

Vizita lui X; în camera alăturată, vorbește la nesfârșit. Nu îndrăznesc să închid ușa. Nu mă deranjează zgomotul, ci banalitatea conversației (cel puțin dacă ar vorbi într-o limbă necunoscută mie, muzicală). Sunt întotdeauna uimit, ba chiar uluit de rezistența celorlalți: pentru mine, celălalt e Neobositul. Mă stupefiază energia lui – și mai ales energia vorbirii; e poate singurul moment (în afara violenței) când cred în nebulie.

16 iulie 1977

După câteva zile mohorâte, din nou, o dimineată frumoasă; în aer, ceva strălucitor și fin; o mătase proaspătă și luminoasă. Clipa aceasta goală, vidă (fără vreun sens) îmi dă plenitudinea unei evidențe: că merită să trăiești. Drumul de dimineată (la băcănie, la tirutărie, în timp ce satul e încă aproape pustiu) n-am să-l uit pentru nimic în lume.

Mama se simte ceva mai bine azi. Stă în grădină cu o pălărie mare de pai pe cap. Cum e din nou pe picioare, are poftă de muncă, de treburile casei, vrea să facă ordine-n lucruri, ceea ce mie nu mi se întâmplă niciodată.

Pe un soare ușor, aproape asfințit, după-amiaza, dau foc unor gunoaie în fundul grădinii. Observ o întreagă fizică; cu o prăjină. Învârt pachetele de hârtie care ard încet. Trebuie răbdare: ceva incredibil, rezistența hârtiei. În schimb, un sac verde de plastic (chiar cel cu gunoaie) arde foarte repede, *jără urmă*: literalmente dispare. În zeci de ocazii, fenomenul acesta ar putea servi drept metaforă. [...]

11 iulie 1977

f...] îmi place să fac de mâncare. Mai ales *operațiile*.

În mai ales să privesc cum mâncarea își schimbă aspectul în timp ce o pregătesc (culoare, îngroșare, micșorări, cristalizări, diluări etc). Această observație are ceva vicios. În schimb, ceea ce nu știu să fac, și greșesc mereu sunt cantitățile și timpul; pun prea mult ulei, de teamă să nu se ardă; las prea mult pe foc, de teamă că n-o să fie destul de făcut. Pe scurt, mi-e teamă *pentru că nu știu* (cât de mult, cât timp). De unde, siguranța unui cod (un soi de supralicitare a științei): îmi place mult mai mult să fierb orez decât cartofi, fiindcă știu cât trebuie ținut: 17 minute. Cifra asta mă încintă, fiind precisă co-cât ar părea de bizar); rotundă, mi s-ar părea trucată și, din prudență, aș mai adăuga niște minute.

18 iulie 1977

Ziua mamei. Nu am ce să-i dăruiesc, decât un boboc de trandafir

din grădină; e singurul și primul de câni am venit. Seara, vine Myr. să cineze și gătește ceva: supă, omletă cu ardei. Aduce șampanie și prăjituri cu migdale de la Peyrehorade. Doamna L. trimite printr-una din fetele ei flori din grădină.

Umori, într-un sens puternic, schumannian: suită întreruptă de porniri contradictorii: valuri de neliniște, închipuiri ale răului și euforii intempestive. Acum, dimineața, în plină îngrijorare, o insulă de fericire: timpul (foarte frumos, foarte ușor), muzica (Haydn), cafeaua, țigara, un stilou bun, zgomotele din casă. [...]

(9 iulie 1971

[...] Pe la șase după-amiaza, aproape că adorm, întins pe pat. Geamul larg deschis lasă să se vadă o zi cenușie, spre sfârșit. Mă încercă un fel de euforie a plutirii: totul e lichid, aerat, *buvabil* (beau aerul, timpul, grădina). Și pentru că tocmai îl citesc pe Suzuki, mi se pare că sunt aproape de starea pe care Zen-ul o numește *sabi*; sau (fiindcă-l citesc și pe Blanchot), aproape de „fluida greutate” a lui Proust. [...]

Am citit fragmentele acestea: nimic nu-mi spune că ar fi publicabile, dar nici că n-ar fi. Iată-mă în fața unei probleme care mă depășește: „publicabilitatea”, și nu „oare e bine, e rău?” (formă pe care orice autor o dă întrebării sale). Eu, dimpotrivă: „e publicabil sau nu?” Fără să fie totuși doar o chestiune editorială. Îndoiala alunecă, trece de la calitatea textului la imaginea sa. Eu îmi pun problema textului din punctul de vedere al Celuilalt; nu publicul, în cazul meu; sau un public (asta e problema editorului), ci Celălalt perceput într-o relație duală și aproape personală: *cel ce mă va citi*. Pe scurt, îmi închipui că paginile mele de Jurnal ajung sub ochii „celui spre care privesc” sau atinse de tăcerea „celui căruia îi vorbesc”.

— Dar oare nu asta e situația oricărui text?

— Nu. Textul e anonim sau cel puțin, produs de către un soi de Nume de Război, cel al autorului. Pe când Jurnalul, niciodată (chiar dacă „eul” său e un mune fals): Jurnalul este un „discurs” (un fel de rostire „writee” după un cod particular), și nu un text. Iar întrebarea pe care mi-o pun: „Trebuie să țin un jurnal?” se încarcă imediat, în mintea mea, cu un răspuns arțăgos: „Ce contează?” sau, mai psihanalitic: „*E treaba ta*”.

Nu-mi mai rămâne decât să analizez cauzele îndoielii mele. De ce pun la îndoială, *din punctul de vedere al Imaginii*, scriitura

Jurnalului? Deoarece, pentru mine, scriitura aceasta e atinsă, ca de un rău perfid, de caractere negative – dezamăgitoare. Am să încerc să le enumăr.

Jurnalul nu răspunde nici unei *misiuni*.

— Să nu râdem de acest cuvânt. Marile opere literare, de la Dante la Mallarmé, la Proust, la Sartre, au avut întotdeauna pentru cei care le-au scris un fel de scop, social, teologic, mitic, estetic, moral etc. Cartea, „arhitecturală și premeditată” trebuie să reproducă o ordine a lumii; ea implică întotdeauna, cred, o filosofie monistă. Jurnalul nu poate aspira la Carte (la Operă); el nu e decât un Album, pentru a relua distincția mallarmeeană (nu Jurnalul lui Gide este o „operă”, ci propria lui viață). Albumul este o colecție de file, nu numai permutabile (asta n-ar fi încă nimic), ci *suprimabile la infinit*: când îmi recitesc Jurnalul, pot să scot însemnare după însemnare, pe motiv că „nu-mi place”, până la desființarea completă a Albumului. Așa fac, în doi, Groucho și Chico Marx, rupând pe măsură ce văd fiecare din clauzele contractului care trebuie să-i unească.

— Dar, oare, Jurnalul nu poate fi totuși privit și conceput chiar sub această formă, care exprimă esențialmente neesențialul lumii, lumea ca neesențial? Însă pentru asta, ar trebui ca subiectul Jurnalului să fie lumea, și nu eu; dacă nu, tot ce se enunță acolo e un soi de egotism care așază un ecran între lume și scriitură; degeaba încerc, devin consistent în fața lumii care nu-i câtuși de puțin consistentă. Cum să ții un Jurnal fără egotism? Iată chiar întrebarea care mă reține să scriu un Jurnal (căci am un egotism în mine de care m-am cam săturat).

Dacă e neesențial, atunci Jurnalul nu mai e nici necesar. Nu mă pot investi într-un Jurnal ca și cum aș face-o într-o operă unică și monumentală, ce mi-ar fi dictată de o dorință nebună. Fără îndoială că scriitura Jurnalului, regulată, cotidiană, ca o funcție fiziologică, presupune o plăcere, un confort, dar nu o pasiune. E o mică manie a scrisului, a cărei necesitate se pierde pe drumul ce duce de la însemnarea făcută la cea recită: „Nu cred că ceea ce am scris până aici este deosebit de valoros, dar nici că merită să fie aruncat la gunoi” (Kafka). Asemeni perversului (se zice), supus acelui „da, dar”, știu că textul meu e zadarnic, dar în același timp (din aceeași pornire), nu mă pot smulge din credința că el există.

Neesențial, puțin sigur, Jurnalul mai e și inautentic. Nu vreau să

spun cătuși de puțin că cel ce se exprimă în Jurnal nu ar fi sincer. Doar că însăși forma sa trebuie oricum împrumutată de la o Formă antecedentă și imobilă (tocmai a Jurnalului intim), care nu poate fi subversionată. Scriindu-mi Jurnalul sunt, prin statut, condamnat la simulare. Chiar la o dublă simulare: căci orice emoție fiind copia aceleiași emoții citite undeva, a reda o umoare în limbajul codat al Inventarului de Umori înseamnă a copia o copie: chiar dacă textul ar fi „original”, tot o copie ar fi; cu atât mai mult, dacă e uzat: „Scriitorul... în text, instituit, spiritual histrion” (Mallarmé). Ce paradox! Căutând forma unei scriituri cât mai „directe”, mai „spontane”, iată-mă un histrion grosolan. (Și de ce nu, în fond? Nu există momente „istorice” când trebuie să fii histrion? Practicând înverșunat o formă desuetă de scriitură, nu afirm de fapt că iubesc literatura, că o iubesc sfâșietor, chiar în clipa când apune? O iubesc, deci o imit – dar totuși, tocmai așa: nu fără complexe).

Toate par să spună unul și același lucru: că atunci când încerc să țin un Jurnal, cea mai grea dintre frământări este instabilitatea judecății mele. Instabilitate? Mat curând curba ei dmplicabil descendentă. Kafka observa că în Jurnal lipsa de valoare a unei însemnări a recunoscută întotdeauna prea târziu. Cum să te distanțezi, la rece, de scrisul fierbinte (și pe deasupra mândru)? Această scădere îi dăunează mult Jurnalului [...] „Gând spun ceva, lucrul acesta își pierde imediat și definitiv importanța. Când îl notez, tot și-o pierde, dar câștigă în schimb, câteodată, altă importanță” (Kafka). Dificultatea specifică Jurnalului e că această importanță secundă, eliberată prin scriitură, nu e sigură; nu e sigur că Jurnalul recuperează cuvântul rostit, spre a-i da rezistența unui nou aliaj. Firește, scriitura e această activitate ciudată (asupra căreia, până acum, psihanaliza a avut puțină influență, înțelegând-o greșit), în stare să oprească miraculos hemoragia imaginarului, pentru care vorbirea e fluviul impetuos și derizoriu. Mai exact: oricât de „bine ar fi scris”, este, oare, Jurnalul, scriitură? Se străduiește, se exaltă, se îndârjește: oare sunt la fel de mare ca textul? Aș! De unde? Mai aveți până acolo. Efect depresiv: sunt acceptabil când scriu, cu totul dezamăgitor când mă recitesc.

În fond, toate aceste slăbiciuni trădează destul de bine și un anume defect al subiectului. E un defect al existenței. Pentru că Jurnalul nu pune întrebarea tragică, întrebarea Nebunului: „Cine sunt?”, ci întrebarea comică, a Aiuritului: „Oare sunt?”. Un comic – iată

cine ține Jurnal.

Altfel spus, nu ies din încurcătură. Iar dacă nu ies, dacă nu pot să hotărâsc ce „rost” are Jurnalul, înseamnă că statutul lud literar îmi alunecă printre degete: pe de-o parte, prin ușurătatea și desuetudinea lui, îl percep ca pe un fel de limb al Textului, o formă a sa, neconstituită, neevoluată, imatură; dar, pe de altă parte, el este totuși o fâșie adevărată din acest Text, căci e străbătut de aceeași adâncă frământare. Cred că mișcarea aceasta ține de faptul că literatura este *fără probe*. Deci ea nu poate dovedi, nu numai ceea ce spune, ci și că merită să o spună. Această condiție cruntă (Joc și Disperare, spune Kafka) își atinge paroxismul tocmai în Jurnal. După cum, chiar în acest punct, totul se răstoarnă, deoarece textul își extrage din neputința sa în fața probei – fapt care-l alungă din cerul senin al Logicii – o *suplețe*, un fel de esență a sa, ceva specific. Kafka – al cărui Jurnal este probabil singurul care poate fi citit fără vreo iritare – descrie minunat această dublă postulare a literaturii: Justețea și Zădărnicia: „... M-am gândit la ce dorințe mi-am fixat pentru viață. Cea mai importantă sau mai apropiată mie a fost dorința de a dobândi un mod de a vedea viața (și, strâns legată de ea, dorința de a-i convinge și pe alții de acest lucru prin scris), în care viața și-ar fi păstrat mișcarea ei apăsătoare de cădere și înălțare, recunoscută, în același timp, cu mare limpezime, ca fiind ceva neînsemnat, un vis, o alunecare”. Da, acesta e Jurnalul ideal: ritm (cădere și înălțare, suplețe), dar, deopotrivă, capcană (căoi nu-mi pot atinge imaginea): în fond, o scriere care afirmă adevărul acelei capcane și garantează acest adevăr prin cea mai formală dintre operații, ritmul. Ar fi momentul să închei spunând că îmi pot salva Jurnalul cu o singură condiție: să îl lucrez *de moarte*, până la limita extenuării, ca pe un Text *aproape* imposibil: trudă la capătul căreia aș vedea, poate, că Jurnalul, astfel ținut, nu mai seamănă câtuși de puțin cu un Jurnal.

CAMERA LUMINOASĂ *

(fragmente)

27

Și iată că încet, încet, prindea contur întrebarea esențială: oare, am s-o recunosc?

Uitându-mă la întâmplare printre fotografii, îi descopeream uneori o parte a feței, o anume linie între nas și frunte, mișcarea brațelor sau a mâinilor. Dar nu o recunoaștem niciodată decât

fragmentar, adică nu îi regăseam ființa și, deci, nu o regăseam defel. Nu era ea, și totuși, doar ea putea să fie. Aș fi recunoscut-o dintre mii de alte femei, și totuși nu o „regăseam”. O recunoșteam prin diferență, dar nu prin esența ei. Și astfel, fotografia mă supunea unei trude cumplite; căutându-i cu disperare esența identității, mă zbăteam în mijlocul unor imagini adevărate doar în parte și, deci, total false. Să fiu nevoit să spun în fața unei fotografii „este aproape ea!” mă tortura mai mult decât să spun în fața alteia: „nu seamănă deloc”. Acest *aproape*: condiție atroce a iubirii, dar și starea înșelătoare a visului – iată de ce urăsc visele. Căci mi se întâmplă să o visez deseori (nu visez decât cu ea), dar niciodată nu e chiar ea: are uneori, în vis, ceva deplasat, exagerat; de pildă, e veselă și dezinvoltă – cum n-a fost niciodată; sau, altă dată, știu că e ea, dar nu-i văd trăsăturile (dar, oare, în vis, vezi sau știi?): visez cu ea, dar nu o visez pe ea. Și în fața fotografiei, ca în vis, același chin, aceeași strădanie sisifică: să cobori, disperat, spre esență, să te întorci fără să o fi privit, și s-o iei de la capăt.

Și totuși, regăseam întotdeauna în aceste fotografii ale mamei mele o zonă anume, ferită: lumina din ochii ei.

— *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Gallimard / Le Seuil, 1980, pp. 103 – 113.

Nu era, la început, decât o luminozitate fizică, urma fotografică a unei culori, albastrul-verzui al pupilelor. Dar această lumină era ca o cărare ce mă ducea spre o identitate esențială, pecetea chipului iubit. Și apoi, oricât de imperfecte erau, fiecare dintre aceste fotografii trăda sentimentul pe care, probabil, l-a trăit ori de câte ori s-a „lăsat” fotografiată: mama „se lăsa” fotografiată de teamă ca nu cumva refuzul să-i fie interpretat ca „atitudine”; și trecea cu bine proba, așezându-se în fața obiectivului *cu discreție* (dar fără nimic din teatrul rigid al umilinței sau îmbufnării): căci ea a știut întotdeauna să pună în locul valorii morale, o valoare superioară, civilă. Ea nu era în conflict cu propria-i imagine, așa cum sunt eu: ea ou se bănuia.

28

Umblam astfel, singur, prin apartamentul în care, nu demult, murise, priveam la lumina lămpii, una câte una, fotografiile mamei mele, întorcându-mă împreună cu ea în timp, căutând adevărul chipului pe care l-am iubit. Și l-am găsit.

Fotografia era foarte veche. Cartonată, cu colțurile rupte, în nuanțe pale de sepia, ea înfățișa destul de neclar doi copii în picioare,

alături, la capătul unui mic pod de lemn, într-o Grădină de Iarnă cu plafonul de sticlă. Mama avea atunci cinci ani (1898), fratele ei, șapte. Băiețelul se sprijinea de balustrada podețului, pe care își întinsese brațul; fetița, ceva mai departe, mai mică, stătea cu fața; îți dădeai seama că fotograful îi spusese: „Vino mai aproape, să te văd”; își adusese mâinile în față, ținând cu una un deget de la cealaltă, așa cum fac de multe ori copiii, cu un gest stingher. Fratele și sora, uniți între ei – știam acest lucru – din cauza despărțirii părinților ce aveau să divorțeze puțin după aceea, pozaseră unul lângă altul, singuri printre plantele și palmierii din seră (era casa unde se născuse mama, la Chennevieres-sur-Marne).

Priveam fetița și am regăsit-o, în sfârșit, pe mama. Lumina chipului ei, felul ingenuu în care își ținea mâinile „locul unde stătea, supusă, fără să se arate, și fără să se ascundă, expresia ei, în sfârșit, care o deosebea, așa cum se deosebește Binele de Rău, de mica isterică, de păpușa sclifosită care se joacă de-a oamenii mari, toate acestea alcătuiau imaginea unei *inocente suverane* (dacă luăm cuvântul în sens etimologic, și anume: „Nu știu să fac rău”), ce transformaseră fotografia într-un paradox imposibil pe care l-a afirmat toată viața: blândețea. În făptura acelei fetițe citeam bunătatea care urma să-i formeze, nu după mult timp, și pentru totdeauna, ființa, f Ara s-o fi moștenit de la cineva; cum s-a putut ivi acea bunătate din părinți imperfecti, care n-au știut s-o iubească, într-un cuvânt: ddntr-o familie? Bunătatea ei era ceva în afara regulii, ea nu aparținea nici unui sistem, sau, cel puțin, se situa la limita unei morale (evangelice, de pildă); poate cel mai bine aș putea s-o definesc prin faptul (printre altele) că nu mi-a făcut niciodată, cât timp am trăit împreună, nici o singură „observație”. Această situație extremă și deosebită, atât de abstractă în raport cu o imagine, se citea totuși pe chipul din fotografia pe care tocmai o găsisem. „Nu o imagine exactă, doar o imagine”, spunea Godard. Dar durerea mea voia o imagine exactă, o imagine care să fie, deopotrivă, dreptate și exactitate; doar o imagine, dar o imagine exactă: asta era pentru mine Fotografia din Grădina de Iarnă.

Ea îmi dădea în sfârșit un sentiment la fel de sigur ca amintirea, așa cum l-a trăit Proust când, aplecându-se într-o zi să se scalte, i-a apărut brusc în memorie, aievea, chipul bunicii sale, „a cărei realitate vie o regăseam pentru prima oară într-o amintire involuntară și completă”. Obscurul fotograf din Chennevieres-sur-Marne fusese

mediatorul unui adevăr, asemeni lui Nadar care i-a făcut mamei (sau soției sale, nu se știe) una din cele mai frumoase fotografii care există; el a realizat o fotografie peste așteptări, peste ceea ce, în mod obișnuit, poate permite ființa tehnică a fotografiei. Sau, altfel spus, (căci încerc să rostesc acest adevăr), Fotografia din Grădina de Iarnă era pentru mine, asemeni ultimei bucăți compuse de Schumann înainte de sfârșit, acel prim Cântec al Zorilor, în acord perfect cu ființa mamei mele și, deopotrivă, cu durerea pe care mi-a produs-o moartea ei; nu aş putea exprima acest acord decât printr-un nesfârșit șir de adjective; nu vă obosesc cu ele, convins fiind totuși că această fotografie concentra în ea toate predicatele posibile ce alcătuiau ființa mamei și care, invers, prin suprimarea sau alterarea lor parțială, mă trimiseseră la acele fotografii ale ei care nu m-au mulțumit deloc. Fenomenologia le-ar numi obiecte „oarecare”; ele erau doar analogice, evocându-i doar identitatea, nu și adevărul; în schimb, Fotografia din Grădina de Iarnă era cu adevărat esențială; ea împlinea pentru mine, la modul utopic, *știința imposibilă a ființei iubite*.

29

Nu puteam nici să-mi scot din minte că descoperisem această fotografie întorcându-mă în Timp. Grecii intrau în moarte de-a-ndăratelea: în fața lor era trecutul. Tot așa, m-am întors de-a lungul unei vieți, nu viața mea, ci a ființei pe care o dubeam. Începând cu ultima ei imagine, cea din vara de dinaintea morții sale (atât de obosită, de distinsă, așezată în fața porții casei noastre, în mijlocul prietenilor mei), am ajuns, urcând în timp trei sferturi de secol, la imaginea unui copil: îmi îndrept intens privirea spre Binele Suveran al copilăriei, al mamei, al mamei-copil. Am pierdut-o, bineînțeles, de două ori, în oboseala ei din urmă, ca și în prima fotografie – pentru mine, ultima; dar atunci, totul s-a răsturnat, și am regăsit-o, în sfârșit, *așa cum era...*

Această prefacere a Fotografiei (a ordinii fotografiilor), am trăit-o în realitate. Spre sfârșitul vieții sale, nu cu mult înainte de momentul când i-am privit fotografiile și am descoperit-o pe cea din Grădina de Iarnă, mama era slăbită, foarte slăbită. Trăiam în această atmosferă (îmi era imposibil să particip la o lume a forței, să ies seara, orice mondenitate îmi făcea oroare). În timpul bolii o îngrijeam, îi dădeam să bea ceai într-un vas care-i plăcea pentru că din el putea să bea mai ușor decât din ceașcă, devenise fetița mea, regăsind, în ochii

mei, ființa esențială din prima fotografie. La Brecht, printr-o răsturnare pe care altă dată am admirat-o în mod deosebit, fiul își educă (politic, vorbind) mama; totuși, eu nu am educat-o niciodată pe mama, nu am convertit-o la nimic; într-un anume sens, nu i-am „vorbit” niciodată, nu am „perorat” niciodată în fața ei, pentru ea; gândeam, fără să ne-o fi spus vreodată, că neînsemnătatea superficială a limbajului, suspendarea imaginilor, trebuiau să fie însuși spațiul iubirii, muzica sa. Ea, atât de puternică, Legea mea interioară, o simțeam, la sfârșit, ca pe propriul meu copil feminin. Găseam astfel, în felul meu, o împăcare cu Moartea. Dacă, așa cum au spus-o atâția filosofi, Moartea este aspra victorie a speciei, dacă individualul moare pentru a satisface universalul, dacă, după ce s-a reprodus ca un altul, diferit de sine, individul moare, negându-se și depășindu-se astfel, eu, care nu am procreat, mi-am născut mama, în chiar boala ei. Era moartă, nu mai aveam niciun motiv să fiu în acord cu înaintarea Viului superior (specia). Particularitatea mea nu se va mai putea niciodată universaliza (poate, doar, utopic, prin scriitura care, ca proiect, urma să devină din acel moment unicul scop al vieții mele). Nu mai aveam decât să-mi aștept propria moarte, totală, medialectică. Iată ce anume citeam în Fotografia din Grădina de Iarnă.

Nu izbutești niciodată să vorbești despre lucrul iubit *

Destinat colocviului Stendhal de la Milano, acesta e, după câte se pare, ultimul text scris de

Roland Barthes. Prima pagină era dactilografiată.

La 25 februarie 1980, a doua era deja în mașina de scris. Un enunț încheiat, oare? Da, în sensul că manuscrisul e complet. Și nu, deoarece atunci când transcria la mașină, Roland Barthes făcea întotdeauna mici modificări în text, ceea ce s-a întâmplat și de data aceasta.

Acum câteva săptămâni am făcut o scurtă călătorie în Italia. Seara, în gara din Milano, era frig și o mângă groasă pe jos. Pleca un tren. Pe placa galbenă a fiecărui vagon scria „Milano-Lecce”. Atunci mi-am închipuit că pot să iau acel tren, să călătoresc toată noaptea și, dimineța, să mă trezesc în lumina, pacea și liniștea unui oraș îndepărtat. Cel puțin așa mi-l închipuiam și contează prea puțin cum e de fapt acel Lecce, pe care nici nu-l cunosc. Parodiindu-l pe Stendhal, aș fi putut să exclam: „Voi vedea așadar frumoasa Italie! Cât de nebun pot fi încă la anii mei!” Căci frumoasa Italie e mereu mai departe, în

altă parte.

Italia lui Stendhal e de fapt o fantasmă, chiar dacă, într-un anume fel, a trăit-o (dar a reușit el, oare? am să spun la sfârșit cum anume). Imaginea fantasmatică a apărut în viața sa brusc, ca o dragoste fulgerătoare. Această îndrăgostire a luat chipul unei actrițe care cânta la Ivrea *Căsătoria secretă* de Cimarosa; ea „avea un dinte lipsă în față”, dar, la drept vorbind, ce contează un

— În *Tel Quel*, 1980, nr. 85, pp. 32 – 38. Citatele din Stendhal au fost transcrise din: *Roma, Neapole, Florența*, Ed. Univers, 1970, traducere de Tudor Țopa; *Viața lui Henry Brulard*, ELU, 1965, traducere de Modest Morariu; *Memoriile unui turist*, Editura Sport-Turism, 1978, traducere de Modest Morariu.

asemenea amănunt când te îndrăgostești. Werther s-a îndrăgostit de Charlotte, văzând-o din pragul ușii cum tăia niște felii de pline pentru frații săi mai mici, iar această primă viziune, oricât de trivială ar fi fost, avea să-l ducă la cea mai puternică dintre pasiuni și la sinucidere. Se știe că Italia a fost pentru Stendhal obiectul unui adevărat transfer și se mai știe și că transferul e definit prin gratuitatea sa: el se instaurează fără vreo rațiune aparentă. Pentru Stendhal muzica e *simptomul* actului misterios care inaugurează transferul – simptomul, adică ceea ce dezvăluie și, în același timp, maschează iraționalul pasiunii. Căci după ce și-a scris scena plecării, Stendhal o reproduce fără-nctare, asemeni îndrăgostitului pornit în căutarea acestui lucru hotărâtor pentru atâtea din faptele noastre: prima plăcere; „Sosesc la șapte seara, sleit de oboseală; alerg la Scala. Nu am călătorit degeaba etc” – am zice, un maniac ce, abia descins în orașul râvnit, se repede în chiar aceeași seară spre locurile de desfătare, pe care le-a și descoperit.

Semnele unei adevărate pasiuni sunt întotdeauna puțin cam insolite, iar obiectele prin care se realizează transferul principal devin discrete, neînsemnate, neașteptate. Am cunoscut pe cineva care iubea Japonia așa cum iubea Stendhal Italia; am recunoscut în el aceeași pasiune, după faptul că era îndrăgostit, printre alte lucruri, de gurile de incendiu vopsite în roșu, de pe străzile din Tokio, așa cum Stendhal adora tulpinile de porumb din câmpia milaneză (decretată „luxuriantă”), sunetul celor opt clopote ale Domului, perfect *intonate* sau cotletele milaneze care-i aminteau de Milano. În acest zel al îndrăgostitului de a consacra un amănunt îndeobște neînsemnat,

recunoaștem un element constitutiv al transferului (sau al pasiunii): parțialitatea. Există în atașamentul pentru o țară străină un fel de rasism pe dos; te farmecă diferența: te plictisești de Același, îl exalți pe voltul. Pasiunea e maniheeană: pentru Stendhal, tot ce e „rău” – Franța, adică *Patria*, căci e locul tatălui; tot

* în italiană în orig. (nota trad.).

ce e „bun” – Italia, *matria*, spațiu unde sunt reunite „Femeile” (și să nu uităm că Elizabeth, sora bunicului din partea mamei, i-a arătat copilului acel ținut mai frumos decât Provența, de unde se trăgea – după spusele ei – tot ce era bun în familia lor: ramura Gagnon-ilor). Această opoziție e, la drept vorbind, fizică: Italia – habitatul *natural*, locul unde Natura se regăsește prin Femei, „care ascultă geniul natural al ținutului”, spre deosebire de bărbați, „victime ale pedanteriei”. Franța, dimpotrivă, e locul care îi repugnă „până la dezgustul fizic”. Noi, cei care am cunoscut pasiunea lud Stendhal pentru o țară străină (cu Italia mi s-a-ntâmplat și mie același lucru, destul de târziu, când o descopeream prin Milano, la finele anilor '50, coborând din simplon, apoi la fel cu Japonia), știm ce insuportabil e să întâlnești întâmplător un compatriot în țara adorată: „mărturisesc, chiar dacă risc repudierea în numele onoarei naționale: un francez în Italia găsește secretul de a-mi nimici fericirea într-o clipită”. Stendhal e în mod vădit un specialist al acestor inversări: abia trecut de Bidassoa, soldații și vameșii spanioli i se par fermecători. El are această rară pasiune – pasiunea pentru celălalt – sau mai subtil spus – pasiunea pentru acest altul care se află în el însuși.

Stendhal e deci îndrăgostit de Italia; iată o frază ce nu trebuie luată drept o metaforă. Chiar asta încerc să dovedesc: „E ca-n dragoste, spune el, și totuși nu sunt îndrăgostit de nimeni”. Pasiunea lui nu e confuză și nici măcar difuză; ea se întrupează, am mai spus-o, în detalii precise; dar rămâne *plurală*. Iubite și *desfătate* – dacă-mi pot permite acest barbarism, sunt acum reuniunile, și-multaneitățile: contrar proiectului romantic al Amourului nebun, în Italia nu Femeia merită adorația, ci întotdeauna, Femei – Ze. Italia nu oferă o plăcere, ci o simultaneitate, o supradeterminare a plăcerilor: „Scala, veritabil spațiu eidetic al desfătărilor italiene, nu e un teatru, în sensul strict funcțional al cuvântului (să vezi reprezentăția), ci o polifonie de plăceri: opera însăși, baletul, conversația, informațiile, iubirea și înghețatele (*gelati, crêpe și pezzi duri*). Acest plural amoros, analog, la urma urmei, celui

pe care-l practică azi un „amoretz” e, evident, un principiu stendhalian: el ne duce spre o teorie implicită a *discontinuuului neregulat*. O teorie în același timp estetică, psihologică și metafizică: pasiunea plurală te obligă, de fapt – odată ce i-ai admis superioritatea – să sari de la un obiect la altul, așa cum ți le aduce întâmplarea, fără să încerci cel mai mic sentiment de vinovăție față de dezordinea provocată de ea. La Stendhal, conduita aceasta e atât de conștientă, încât ajunge să găsească în muzica italiană – pe care-o iubește – un principiu de neregularitate, omologul perfect al principiului iubirii dispersate: în timp ce interpretează, italienii nu respectă tempo-ul; el există, însă, pentru germani. Pe de-o parte, zgomotul german, zarva muzicii germane, ritmată de o măsură implacabilă („maestri în a ține tempo-ul”); pe de alta, opera italiană, sumă de plăceri discontinue și parcă nesupuse *naturalului* garantat de o civilizație a femeilor.

În sistemul italian al lui Stendhal, Muzica deține un loc privilegiat pentru că ea poate înlocui orice: e gradul zero al acestui sistem. După cum dictează entuziasmul momentului, ea înlocuiește și reprezintă călătoriile, Femeile, celelalte arte și, în general, orice senzație. Statutul f-au semnificat, cel mai prețios dintre toate, e de a produce efecte fără să fie nevoie să-i afli cauzele, pentru că ele sunt oricum inaccesibile. Muzica e un fel de *primitiv* al plăcerii: ea produce o plăcere pe care vrei mereu s-o regăsești și niciodată s-o explici – deci spațiu al efectului pur, noțiune centrală a esteticii stendhaliene. Dar ce e un efect pur? E un efect desprins și oarecum purificat de orice rațiune explicativă, adică, la urma urmelor, de orice rațiune *responsabilă*. Italia e țara în care Stendhal își pierde cu voluptate responsabilitatea de *cetățean*, pentru că aici el nu e pe deplin nici călător (turist), nici indigen; adică dacă Stendhal ar fi fost cetățean italian, ar fi murit „otrăvit de melancolie”; fiind însă milanez cu sufletul, și nu prin stare civilă, nu-i rămâne decât să strângă roadele strălucite ale unei civilizații de care nu se simte răspunzător. Și eu am putut resimți comoditatea acestei dialectici întortocheate: am iubit mult Marocul. Am fost de multe ori acolo ca turist, prelungindu-mi uneori șederile ca să trândăvesc. Mi-a venit apoi ideea să rămân acolo un an ca profesor: feeria a dispărut. Izbindu-mă de probleme administrative și profesionale, cufundat în lumea ingrată a cauzelor și determinărilor, păraseam Sărbătoarea, pentru a întâlni Datoria (cam așa ceva trebuie să i se fi întâmplat lui Stendhal consul: Civita-Vecchia

nu mai era Italia). Cred că putem adăuga sentimentului italian al lui Stendhal și o anume inocență fragilă: Italia milaneză (cu Sfântul Sfinților sau Scala) e chiar Paradisul, un loc fără Rău, sau – ca să spunem lucrurilor pe nume – Binele Atotputernic: „Când stau cu milanezul și vorbesc milaneza uit că oamenii sunt răi și tot ce am rău în suflet se stinge-ntr-o clipă”.

Și totuși, acest Bine Atotputernic trebuie să se exprime: să înfrunte o putere câtuși de puțin inocentă – limbajul. Întâi, pentru că Binele are o forță naturală de răspândire, el tinde mereu spre exprimare, vrea cu orice preț să fie comunicat, să fie împărtășit, și apoi pentru că Stendhal e scriitor și pentru el nu poate exista plenitudine fără cuvânt (și astfel, ardoarea sa italiană nu are nimic mistic). Totuși, oricât de paradoxal ar părea, Stendhal nu știe să rostească bine Italia sau, mai curând, o rostește, o cântă, dar nu o *reprezintă*. El își proclamă iubirea, dar nu o poate cântări sau, cum se spune în limbajul automobiliștilor, nu o poate negocia. El știe prea bine toate acestea, suferă și se plânge din cauza lor. Își dă seama mereu că nu-și poate „limpezi gândurile” și că îi e „cumplit de greu” să înțeleagă de ce iubește într-un fel Milano-ul și în alt fel Parisul. Eșecul pândește deci și dorința lirică. Toate relatările despre călătoria sa italiană sunt țesute din declarații de dragoste și din eșecuri ale exprimării. Eșuarea stilului poartă un nume. Platitudinea. Stendhal nu are la îndemână decât un cuvânt vid: „frumos” „frumoasă”. „În viața mea n-am văzut laolaltă femei atât de frumoase; frumusețea lor te face să-ți pleoi ochii”; „cei mai frumoși ochi văzuți în viața mea i-am zărit la aceasta serată. Doamna Z. (...) are ochi la fel de frumoși ca ai doamnei Tealdi (...) dar o privire și mai cerească” și pentru a însufleți această litanie, se folosește de cea mai găunoasă dintre figuri, superlativul: „Capetele femeilor, dimpotrivă, înfățișează adesea cea mai pasionată finețe împreună cu cea mai rară frumusețe” etc. Acest „etc”. pe care-l adaug, dar care, se vede și la lectură, e important, pentru că dezvăluie secretul neputinței sau, poate – în ciuda lamentărilor lui Stendhal – al acestei indiferențe față de variație; monotonia călătoriei italiene e pur și simplu algebrică: cuvântul, sintaxa, în platitudinea lor, trimit direct la altă categorie de semnificanți: după ce trimiterea a fost sugerată, se trece la altceva, adică se repetă operația: „E ceva din frumusețea celei mai vii simfonii de Haydn”; „figurile bărbaților de la balul de astă-noapte ar fi oferit modele magnifice unui sculptor de busturi ca Danneken sau Chantrey”.

Stendhal nu descrie lucrul, și nici măcar efectul, ci afirmă pur și simplu: acolo apare un efect: sunt îmbătat, transpus, mișcat, înmărmurit etc. Altfel spus, cuvântul plat e un cifru, trimite la un sistem de senzații. Prin urmare, discursul italian al lui Stendhal trebuie citit ca o tonalitate cifrată. Șade folosește același procedeu: descrie foarte neîndemânatic frumusețea, adică plat și emfatic; și asta pentru că ea nu e decât elementul unui algoritm menit să fundamenteze un sistem de practici.

Dar Stendhal vrea să întemeieze un fel de ansamblu nesistematic, o scurgere nesfârșită de senzații. Această Italie, despre care el spune că „nu e, la drept vorbind, decât un prilej de senzații”. În ce privește discursul, are loc o primă evaporare a lucrului: „Neștiind cum să zugrăvesc, analizez ceea ce am simțit atunci”. Dar analizează oare el cu adevărat acea senzație? Cătuși de puțin: o numește, o semnalează și o afirmă fără să o descrie. Căci tocmai aici, odată cu senzația, încep dificultățile limbajului. Nu e ușor să redai o senzație. Vă mai amintiți acea scenă celebră din *Knock*, când bătrâna țărăncă, silită de doctor să spună ce simte, ezită între „mă gâdilă” și „mă zgâne”. Orice senzație, dacă vrem să-i respectăm vigoarea și acuitatea duce la afazie. Or, Stendhal trebuie să se grăbească, aceasta e constrângerea sistemului său. Pentru că el vrea să noteze „senzația de moment”. Dar, așa cum am văzut și în legătură cu *tempo-ul*, aceste momente vin când nu te-aștepți, ele nu se supun măsurii. Deci Stendhal vrea o scriere rapidă, pentru a rămâne fidel sistemului său, naturii înseși a Italiei sale, „ținut al senzațiilor”; pentru a ajunge aici, senzația e supusă unei stenografii elementare, unui soi de gramatică expeditivă a discursului, unde se combină neîncetat două stereotipuri: frumosul și superlativul său. Căci nimic nu e mai rapid decât stereotipul, pentru simplul fapt că se confundă, din păcate și dintotdeauna, cu spontanul. Dar să analizăm mai îndeaproape economia discursului italian al lui Stendhal: dacă senzația stendhaliană se pretează atât de bine unei prelucrări algebrice, dacă discursul pe care ea îl întreține e mereu înflăcărat și plat, deopotrivă, aceasta se întâmplă, tocmai pentru că senzația, oricât de bizar ar părea, nu e senzuală. Stendhal, care are o filosofie senzuală e poate cel mai puțin senzual dintre autorii noștri, motiv pentru care e desigur foarte greu să i se aplice o critică tematică. Nietzsche, de exemplu.

— Mă opresc acum cu bună știință la cealaltă extremă. – când

vorbește despre Italia, e mai senzual decât Stendhal: știe să descrie tematic mâncarea piemonteză, singura din lume care-i place.

Insist asupra acestei dificultăți de a rosti Italia

— Deși există atâtea pagini care descriu plimbările lui Stendhal – pentru că descopăr aici un fel de bănuială ce stăruie asupra limbajului însuși. Cele două iubiri ale lui Stendhal, Muzica și Italia sunt, dacă putem spune așa, spații în afara limbajului. Muzica e astfel, prin însuși statutul ei, căci se sustrage oricărei descrieri, nu se lasă spusă – cum am văzut – decât prin efectul său; iar Italia câștigă statutul artei cu care se confundă, nu numai pentru că limba italiană (spune Stendhal în *Despre iubire*) – „o limbă mult mai potrivită pentru cântat decât pentru vorbit n-ar rezista decât prin muzică în fața *clarității* franceze care o invadează”, ci și din două motive mai ciudate. Primul ar fi că, pentru urechea lui Stendhal, conversația italiană tinde mereu spre această limită a limbajului articulat, exclamația: „la o serată milaneză, notează Stendhal plin de admirație, nu s-a făcut conversație decât prin exclamații. M-am uitat la ceas: timp de trei sferturi de oră n-am auzit nicio frază terminată”. Fraza, armătură finită a limbajului, e inamicul (destul să ne amintim antipatia lui Stendhal pentru autorul celor mai frumoase fraze din limba franceză, Chateaubriand); al doilea motiv pentru care Italia se sustrage limbajului, mai exact, limbajului militant al culturii, e tocmai incultura sa: Italia nu citește, nu vorbește, ea exclamă și cântă. Acestea sunt geniul, „naturaletă” sa; de aceea Italia e adorată. Stendhal descoperă acest soi de suspendare desfătătoare a limbajului articulat, civilizat, în tot ce înseamnă Italia pentru el: „În pacea adâncă sub un aer minunat (citez din *Despre iubire*), faptul că nu mai citești romane și aproape nimic altceva îți lasă și mai liberă inspirația de moment; iar pasiunea muzicii stârnește în suflet o vibrație asemeni iubirii”.

Astfel, o anume bănuială în privința limbajului se apropie de afazia care se naște dintr-un prea-plin de iubire. În fața Italiei, a Femeilor, a Muzicii, Stendhal este literalmente *interlocat*, adică mereu întrerupt în elocința sa. Această întrerupere e de fapt o intermitență. Stendhal vorbește despre Italia cu o intermitență aproape zilnică și mereu aceeași, pe care o explică el însuși foarte bine (ca întotdeauna): „Ce să fac? Cum să zugrăvesc o fericire nebună? Jur că nu pot să continui, subiectul îl depășește pe povestitor. Mâna mea nu poate să mai scrie, las pe mâine (...). Sunt asemeni unui pictor care nu mai are

curajul să picteze un colț din tabloul său; ca să nu strice restul, el schițează *de la meglio* ceea ce nu poate picta...”. Această zugrăvire *à la meglio* a Italiei, care ocupă toate însemnările călătoriei italiene a lui Stendhal e ca o schiță informă, indistinctă, dacă vrei, care vorbește despre iubire și, în același timp, despre neputința de a o spune, deoarece, prin vigoarea ei, e sufocantă. Această dialectică a iubirii extreme și a exprimării dificile e asemănătoare întrucâtva celei pe care o cunoaște copilul – încă *infans*, privat de limbajul adult – atunci când se joacă cu ceea ce Winnicott numește obiect tranzițional; spațiul care o desparte și o leagă în același timp pe mamă de copilul său e chiar spațiul jocului copilului și al contrajocului mamei – spațiu încă inform al fanteziei și creației. Iată cum îmi pare a fi Italia lui Stendhal: un fel de obiect tranzițional, a cărui manevrare ludică produce acele squiggles reperate de Winnicott și care aici sunt jurnalele de călătorie. Ca să rămânem la Jurnale, care vorbesc despre dragostea pentru Italia, dar nu o comunică (aceasta e cel puțin concluzia propriei mele lecturi), am avea tot temeiul să repetăm, plini de melancolie (sau tragicism): „nu izbutești niciodată să vorbești despre lucrul iubit”.

Și totuși, douăzeci de ani mai târziu, printr-un fel de „après coup” care face și el parte din logica întortocheată a iubirii, Stendhal scrie despre Italia pagini triumfale care îl molipsesc pe cititorul din mine (deși nu cred să fiu singurul) cu acea jubilație, cu acea iradiere pe care jurnalul intim o spunea, dar nu o comunica. E vorba de admirabilele pagini cu care începe *Mănăstirea din Parma*. Există acolo un fel de armonie miraculoasă între „imensa fericire și plăcere care irumpe” la Milano odată cu venirea francezilor și propria noastră bucurie de a citi: efectul povestit coincide în fine cu efectul produs. Cum se explică această răsturnare? Pentru că Stendhal, trecând de la Jurnal la Roman, de la Album la Carte (ca să reluăm o distincție mallarmeeană), a abandonat senzația, fragment viu, dar care nu suporta construcția, ca să se consacre acestei mari forme intermediare – Povestirea sau, mai exact, Mitul. Dar ce trebuie pentru a construi un mit? Acțiunea a doua forțe: întâi un erou, o mare figură eliberatoare: deci Bonaparte care intră în Milano, pătrunde în Italia, așa cum făcuse Stendhal, mai umil, coborând din Saint-Bernard; apoi o opoziție, o antiteză, în fond, care pune în scenă lupta Binelui și Răului, producând astfel exact ceea ce-i lipsește Albumului și îi e propriu Cărții, adică un sens: pe de o parte, în aceste prime pagini din *Mănăstirea...* plictisul,

bogăția, avariția, Austria, Poliția, Ascanio, Grianta; pe de alta, beția, eroismul, sărăcia, Republica, Fabrice, Milano; dar mai ales, pe de-o parte Tatăl, pe de alta, Femeile. Abandonându-se Mitului, încredințându-se cărții, Stendhal regăsește plin de glorie ceea ce ratase oarecum în albume: exprimarea unui efect. Acest efect – efectul italian – are în fine un nume, care nu mai e acela, extrem de plat, al Frumuseții, ci *sărbătoarea*. Italia e o sărbătoare – iată ce comunică deci preambulul milanez al *Mănăstirii*... la care Stendhal avea toate motivele să nu renunțe, în ciuda reticențelor lui Balzac. Sărbătoarea, adică însăși transcenderea egotismului.

În fond, ceea ce s-a petrecut – și a trecut – între Jurnalul de călătorie și *Mănăstirea*... e scriitura. Dar ce e scriitura? O forță, fruct probabil al unei îndelungi inițieri, care destramă imobilitatea sterilă a imaginarului amoros și-i dă aventurii sale o generalitate simbolică. Când era tânăr, în epoca *Roma, Napoli, Florența*, Stendhal putea scrie: „... când mint, sunt ca dl. de Goury; mă plictisesc...”. Încă nu știa că există o minciună, minciuna romanescă, ocol al adevărului și deopotrivă – o, miracol! – expresie în sfârșit triumfătoare a pasiunii sale italiene.

II

Răspunsuri

Pentru o serie de interviuri televizate, înregistrate sub genericul „Arhivele secolului XX”, dar care nu se vor difuza, mai mult ca sigur, niciodată (poate doar când autorul va muri), Jean Thibaudeau a avut amabilitatea să întocmească pentru mine un lung chestionar, precis, direct, bine documentat, vizând deopotrivă (conform regulii) viața și opera. Era, firește, un joc în ale cărui capcane nu puteam cădea nici el, nici eu, deoarece veneam amândoi dintr-un domeniu teoretic unde biografia e prea puțin apreciată. Interviul acesta a fost înregistrat, dar aici nu poate fi reprodușă decât o mică parte din numeroasele întrebări la care am răspuns. Iar răspunsurile au fost rescrise – ceea ce nu înseamnă că ar fi vorba de scriitură, pentru că, din unghi biografic, eul (și întreaga sa cohortă de verbe la trecut) trebuia să fie aici asumat ca și cum cel care vorbește ar fi același (în același loc) cu cel care a trăit. Vom fi deci nevoiți să ne reamintim că persoana care s-a născut odată cu mine, la 12 noiembrie 1915, va deveni mereu, printr-un simplu efect al enunțării, o persoană întâi în întregime „imaginară”; va trebui deci să restabilim implicit în cele ce urmează ghilimelele necesare oricărui

discurs naiv referențial: orice biografie este un roman care nu îndrăznește să-și spună numele. R.B.

Primele întrebări: naștere, familie, origine de clasă, copilărie...

M-am născut în timpul primului război mondial (la sfârșitul lui 1915, în 12 noiembrie) la Cherbourg, oraș

* /în/ *Tel Quel*, 1971, nr. 47, pp. 89 – 107.

pe care nu-l cunosc, pentru că n-am pus vreodată, la drept vorbind, piciorul acolo, neavând decât două luni când ne-am mutat. Tatăl meu era ofițer de marină; a murit în 1916 la Pas-de-Calais, într-o bătălie pe mare. Aveam pe atunci unsprezece luni.

Cred că aparțin burgheziei. Ca să vă las să judecați, vă dau lista celor patru strămoși ai mei (la fel se proceda la Vichy, în timpul ocupației naziste, pentru a se afla câte procente evreiești erau într-un individ): bunicul din partea tatălui, funcționar la Compania Căilor Ferate din Sud, provenea dintr-o familie de notari, stabiliți într-un orașel din Tarn (Mazamet, mi s-a spus); bunica din parte tatălui se trăgea dintr-o familie de nobili provinciali scăpătați (din regiunea Tarbes). Bunicul din partea mamei, descins dintr-o familie alsaciană de meșteri sticlari, căpitanul Binger, a fost explorator; între 1887 – 1889 a explorat cotul Nigerului. În timp ce părinții bunicii dinspre mamă, singurii bogați din toată această constelație, aveau la Paris, unde veniseră din Lorena, o mică topitorie. Dinspre tată, eram catolic, dinspre mă-mă-protestant. Cum tata era deja mort, mi s-a dat religia mamei – calvinistă.

Pe scurt, există în originea mea socială un sfert de burghezie proprietară, un) sfert de veche nobile și două sferturi de burghezie liberală, toate contopite, unificate, printr-o sărăcire generală: burghezia aceasta era fie cam zgârcită, fie săracă, uneori până în pragul mizeriei, ceea ce a făcut-o pe mama, ajunsă „văduvă de război” să mă ia și pe mine, „pupila Națiunii”, când aveam zece ani, la Paris, unde a învățat o meserie, legătoria, din care am trăit destul de greu.

Cred că „patria mea” e sud-vestul: e ținutul bunicilor din partea tatălui, teritoriul copilăriei și al vacanțelor mele de adolescent (de altfel, revin deseori în aceste locuri, deși nu mai am nici prieteni și nici rude). Bayonne, unde locuiau bunicii dinspre tată e un oraș care a avut în trecutul meu un rol proustian, dar și balzacian, căci acolo am auzit discutând, în timpul unor vizite nesfârșite, o anume burghezie provincială. Discuțiile acelea au început foarte curând să mă amuze, cu

atât mai mult cu cât nu mă sufocau.

Alle întrebări biografice: adolescența? studiile?

Mi-am petrecut adolescența la Paris, doar în cartierul Saint-Germain-des-Prés (care era pe atunci un cartier provincial), pe strada Jacob, pe Bonaparte, Mazarine, pe Jacques Callot, pe strada Senei; acum locuiesc tot prin apropiere. Dar cele trei vacanțe de elev din fiecare an le-am petrecut întotdeauna în Bayonne, la bunica și mătușa mea, care locuiau într-o casă mare, rămășiță a unei vechi fabrici de frânghii, pe Allees Paulmy. Acolo citeam enorm (în special romane, pe care le împrumutam în mare parte de la un cabinet de lectură de pe strada Gambetta), dar mai ales făceam multă muzică. Mătușa mea era profesoară de pian, așa încât auzeam toată ziua cum se cânta (nici măcar gamele nu mă plictiseau), iar când pianul era liber, mă așezam la el și începeam să descifrez melodii; cu mult înainte de a învăța să scriu, am compus câteva mici piese, iar mai târziu, înainte de a mă îmbolnăvi, am luat lecții de muzică de la Charles Panzera, căruia îi păstrez o imensă admirație; dar nici el nu m-a uitat. Și azi, când încerc să definesc unele noțiuni de teorie literară, aparent fără vreo legătură cu muzica clasică și cu tinerețea mea, mi se întâmplă să-l regăsesc în mine pe Panzera: nu filosofia lui, ci preceptele, felul de a cânta, de a pronunța, de a *corxepe* sunetele, distrugând expresivitatea psihologică printr-o producere pur muzicală a plăcerii: tot atâtea limpeziri actuale pentru mine. Dacă vreau, de pildă, să aflu ce e limba (franceza), nu am decât să-mi pun un disc de-al lui, *Bonne chanson*, din nefericire o reimprimare. De fapt, nenorocirea lui Panzera a fost că a încetat să cânte chiar când se lansa microsionul, lăsând astfel generației de azi un gol pe care l-a umplut apoi abuziv, indiscretul Fischer-Dieskau.

Am început școala mai întâi la liceul din Bayonne, apoi la Paris, la liceul Montaigne, pe urmă, până la sfârșit, la Louis-le-Grand. Cu două luni înaintea bacalaureatului de filologie, la 10 mai 1934, am făcut o hemoptizie și am plecat să mă tratez în Pirinei, la Bedous, pe valea râului Aspe. Această întâmplare mi-a distrus „vocația”: fiind bun la „litere”, voiam să urmez, până când m-am îmbolnăvit, Școala Normală Superioară; dar în 1935, întorcându-mă la Paris, m-am mulțumit să-mi pregătesc o licență în limbi clasice: mărunță investiție, pe care am compensat-o fondând împreună cu un coleg, dispărut dintre noi (asasinat de naziști), Jacques Veil, grupul de Teatru antic de la Sorbona, de care m-am ocupat serios (în detrimentul certificatelor de

licență), aproape până în 1939.

Ce „mediu” v-a format?

Ce e un „mediu”? Un spațiu al limbajului, o rețea de relații, de suporturi, de modele. În acest sens, am fost fără „mediu”. Mi-am trăit adolescența singur, cu mama, ea însăși „dezintegrată” social (nu însă „declasată”), probabil tocmai pentru că lucra. Nu aveam „relații”. Singurul meu mediu era școlar, liceul; nu comunicam decât cu colegii de clasă. Sigur că anturajul bunicilor mei din Bayonne forma un „mediu”, dar am mai spus că el era pentru mine un spectacol. Asta nu înseamnă că nu m-am format urmând un anume mod de viață, burghez, în ciuda sărăciei. Educația era suficientă pentru așa ceva, fiind exclusiv maternă (sunteți autorizat să interpretați răspunsul meu astfel: Mama e desprinsă de mediu, e inocentă față de el, nu participă la ticurile lui, fiindu-și sieși un „bun” mediu sau cel puțin filtrul acelui mediu; într-un anume sens, ea abolește deci alienarea socială). În ce privește mediul cultural, el a fost în esență scris: cărțile găsite în casă. Clasici, Anatole France, Proust, Gide, Valéry, romanele anilor '20—'30; nici suprarealism, nici filosofie, nici critică. Cu atât mai puțin, marxism. Se citea *VOeuvre*, ziar radical-socialist, pacifist și anti-clerical în fond, un ziar de „stânga”, în vremea aceea.

Cum ați trăit războiul? Cine erați, din punct de vedere intelectual și politic, în momentul Eliberării?

La drept vorbind, am trăit războiul într-un pat de sanatoriu. Fusesem scutit de serviciul militar din cauza primei mele tuberculoze. Când a început războiul am fost numit profesor (pentru clasele a 3-a și a 4-a) la liceul din Biarritz; apoi, reîntorcându-mă la Paris, am fost pedagog la liceul Voltaire și la liceul Carnot. Atunci (în 1941) mi-a revenit tuberculoza și am plecat să mă tratez mai întâi în Sanatoriul Studenților de la Saint-Hilairedu-Touvet, în Isere, iar apoi, după o scurtă reîntoarcere la Paris, când am făcut o nouă criză, la Leysin, în Elveția, din 1943, până* în 1946. Aproape toată această lungă perioadă a coincis cu Ocupația. În sanatoriu am fost fericit, poate doar cu excepția ultimelor zile, când m-am simțit deja saturat, excedat de sistemul acela. Dar până atunci, am fost fericit: am citit, mi-am cheltuit mult timp și energie devotându-mă prietenilor. La un moment dat m-am gândit să abandonez studiile de filologie, ca să încep medicina (voiam să fac psihiatrie); am început ceea ce se chema pe atunci P.C.B., dar m-a oprit o nouă criză și m-am mulțumit să-mi iau licența în studii

clasice (am dat examenul de diplomă cu un om pe care-l iubeam mult, Paul Mazon, elenistul; era o lucrare despre incantații și evocări în tragedia greacă). În timp ce eram internat la Leysin, am scris câteva articole pentru revista Sanatoriului Studenților, *Existences*, mai ales despre *Străinul* lui Camus, care tocmai apăruse; citind cartea aceea mi-a venit pentru prima oară ideea scriiturii „albe”, adică a gradului zero al scriiturii.

La Leysin, în clinica universitară unde urmaam tratamentul vreo treizeci de persoane, un prieten, Fournie, mi-a vorbit convingător despre marxism; era un fost tipograf, un militant troțkist întors din deportare; inteligența, suplețea, forța analizelor sale politice, ironia și înțelepciunea lui, acel soi de libertate morală, pe scurt, triumful deplin al caracterului său care-mi părea despovărat de orice *excitare* politică, toate au reușit să-mi forr *Aspunsuri* 275

meze o foarte înaltă idee despre dialectica marxistă (sau, mai curând, ceea ce am perceput în marxism datorită lui Fournie a fost dialectica). Fascinația aceasta nu m-a mai cuprins decât citindu-l pe Brecht. Pe de altă parte, anii '45—46 erau epoca descoperirii lui Sartre. Când s-a semnat armistițiul – ca să răspund direct și, pe cât posibil, coincis la întrebarea dvs. – eram deci sartrian și marxist: încercam să „angajez” forma literară (al cărei sentiment percutant l-am avut cu *Străinul* lui Camus) și să marxizez angajarea sartriană. Sau cel puțin – și tocmai aici era probabil neajunsul –, să-i dau o justificare marxistă: dublul proiect, ușor de întrevăzut în *Gradul zero al scriiturii*.

Cum ați ajuns la critica literară?

Să fi ajuns doar? Sau, altfel spus, oare la critica literară am ajuns? N-am să descriu aici decât împrejurările. Prietenul despre care v-am vorbit, Fournie, îl cunoștea pe Maurice Nadeau; pe vremea aceea, el răspundea de pagina literară din *Combat* – despre a cărei importanță în epocă ne amintim cu toții. I-am arătat lui Nadeau (cred că era prin 1946) un scurt text pe ideea scriiturii albe și a angajării formei. Nadeau mi-a cerut două articole pentru *Combat*. I le-am dat (în 1947): din ele s-a născut apoi *Gradul zero al scriiturii*; căci puțin mai târziu, după o ședere la București și la Alexandria, când m-am întors la Paris, funcționar (destul de liber) la Direcția generală a relațiilor culturale, am dezvoltat aceeași temă în câteva noi articole pentru *Combat* (în 1950). În afara lui Nadeau, căruia îi datorez acest lucru capital – debutul, alți doi oameni s-au mai interesat de primele mele

texte și mi-au cerut să fac din ele o carte: Raymond Queneau (dar Gallimard a respins manuscrisul) și Albert Béguin care, împreună cu Jean Cayrol, m-a introdus la Editura Seuil, căreia i-am rămas credincios până azi.

Prima dvs. carte, cea din 1953, este „Gradul zero al scriiturii”. Deși foarte scurtă, ea poate fi considerată drept un debut de o excepțională siguranță. Erați atunci, subiectiv vorbind, „sigur” de dvs. (de mijloacele, de programul dvs.)?

„Subiectul” (lucru ce nu se prea știa pe atunci) e „divizat”; deci „subiectiv”, eram scindat. Ca subiect al unei lupte sau al unei acțiuni considerată de mine drept luptă – adică demonstrarea angajării politice și istorice a limbajului literar – eram sigur pe mine; dar ca subiect ce producea un obiect oferit public privirii celorlalți, eram mai degrabă copleșit de rușine. Îmi aduc aminte că într-o seară, după ce aflasem că *Gradul zero* va fi în mod sigur publicat la Seuil, mergând pe Bulevardul Saint-Michel, am roșit deodată la gândul că nu mai puteam să-mi retrag acea carte. Acest sentiment de panică mă mai cuprinde încă și azi, după ce scriu unele texte (nu mai vorbesc despre repulsia – care e de fapt o teamă – de a-mi reciti cărțile mai vechi); dintr-odată, forța cuvintelor îmi apare exorbitantă, răspunderea lor – de nesuportat: mă simt prea slab în fața propriei mele scriituri. Și totuși continuu, las textul să circule, căci îmi spun că nu e decât un moment înșelător în elaborarea scriiturii, acea fază – probabil de neevitat – când mai crezi că, asemeni vorbirii, ea e o parte expusă a corpului tău. Și apoi mai e acel soi de filosofie care mă convinge că, orice ar face, scriitura devine teroristă (teroare care se poate întoarce împotriva autorului său) și că voința de a o relua e derizorie. Cel mult, îmi corectez în text ceea ce-mi pare prea expus prostiei sau agresivității: *abat* unele trăsături.

Căror sisteme critice sau teorii ale literaturii le e tributară „Gradul zero”? Paulhan, Blanchot, Sartre au contribuit la formarea dvs? Cât privește marxismul, vă era cunoscută opera lui Lukács?

Nu cunoșteam niciun sistem critic, nicio teorie a literaturii („sistem” și „teorie” erau, de altfel, cuvinte ignorate în acea epocă existențialistă); nu-l cunoșteam nici pe Paulhan, nici pe Blanchot, nici pe Lukács. Abia dacă auzisem de numele lor (poate cu excepția lui Paulhan). Îl știam pe Marx, puțin din Lenin, ceva din Troțki, Sartre-tot ce se putea cunoaște pe atunci. Oricum, citisem (în sanatoriu) multă

literatură.

Ați putea să justificați „omisiunile” din „Gradul zero” (Artaud, Bataille, Ponge... de pildă)?

Acele „omisiuni” erau de fapt necunoașteri: nu-l cunoșteam nici pe Artaud, nici pe Bataille, nici pe Ponge. Bineînțeles că puteți considera ignoranța respectivă drept „omisiune”, dar va trebui atunci să invocați inconștientul sau lenea mea, pe care le las în grija unor eventuali critici. Se pare că în aceste probleme de cronologie intelectuală, dvs. proiectați pe nedrept prezentul în trecut: faptul de a nu-l cunoaște pe Bataille în 1950 avea un cu totul alt sens decât l-ar putea avea azi. La fel, în cazul lui Lukács. Cine-l cunoștea după război, cu excepția lui Lefebvre și Goldmann? După părerea dvs., ar exista un soi de morală intelectuală care l-ar obliga pe eseist să fie în mod sistematic interesat de producția din jurul său. În ce mă privește, am scris întotdeauna cu mult mai multă opacitate, cu infinit mai puține lecturi decât v-ați închipui: nedreptatea, parțialitatea, hazardul, chiar sărăcia alegerii lecturilor nu te împiedică deloc să scrii – iar la nevoie – nici despre lucruri actuale.

Viața dvs. până la „Michelet par lui-même”?

Am rămas la Serviciul Relațiilor culturale timp de doi sau trei ani; Acolo mă ocupam cu doctoratele *Honoris Causa* și călătoriile profesorilor din diverse congregații, în 1952 am obținut o bursă de la C.N.R.S. pentru o teză de lexicologie despre vocabularul problemei sociale din Franța anilor 1930. De fapt, trebuie să amintesc că în timpul șederii mele la Alexandria, în 1950, l-am cunoscut pe Greimas, care era profesor acolo, ca și mine. Datorită lui Greimas am început să mă ocup de lingvistică și prin el l-am cunoscut pe Matore: am început atunci să studiez lexicologia sau, mai exact, sociologia lexicurilor.

Ați publicat în 1954 „Michelet par lui-même”. A fost o alegere deliberată? Sau o serie de împrejurări exterioare au contribuit, și ele, la scrierea cărții?

Pe când eram student, mă întâlneam câteodată cu un om, din multe puncte de vedere, fascinant, Joseph Baruzi, fratele istoricului religiilor, al specialistului în San Juan de la Cruz. Joseph Baruzi avea o extraordinară cultură „marginală”; știa să stârnească acea enigmă a demodatului. El m-a făcut să-l citesc pe Michelet, care m-a încântat imediat prin unele pagini (în special, îmi amintesc, cele despre ou), datorită, fără îndoială, forței lor baroce. Mai târziu, la Leysin (deoarece

universitățile elvețiene împrumutau cărți și celor bolnavi de tuberculoză, spre deosebire de universitățile franceze, care n-o făceau, de teama contaminării), l-am putut citi pe Michelet în întregime; copiam pe fișe frazele care-mi plăceau, indiferent de conținutul lor sau care, pur și simplu, se repetau. Clasând aceste fișe ca și cum m-aș fi amuzat cu un joc de cărți, nu se putea să nu ajung la o tematică. Drept care, nu am avut decât să o scriu când cei de la Seuil (cred că Jeanson) mi-au cerut un „*écritain de toujours*”. Această critică tematică nu-i datora nimic lui Bachelard, din simplul motiv că nu-l citisem, fapt care mi s-a părut suficient ca să protestez de fiecare dată când *Michelet* era apropiat de Bachelard. În fond, de ce să-l fi refuzat pe Bachelard?

Vreți să ne vorbiți despre participarea dvs. la Teatrul popular?

Teatrul popular a avut două perioade. În prima, noi (deci Voisin, Dort, Dumur, Duvignaud, Paris, Morvan-Lebesque și cu mine) am decis să apărăm, ba chiar să criticăm Teatrul Național Popular al lui Vilar, în măsura în care – la urma urmelor – acesta era un bun teatru popular: Vilar încerca să distrugă instituția publicului burghez, păstrând totuși în concepția spectacolului exigența unui rafinament estetic. Dar el nu avea – sau nu voia să aibă – nicio cultură ideologică. De aceea, a doua perioadă a *Teatrului popular* a început prin venirea în Franța a lui Brecht și lui *Berliner Ensemble* (în 1954). Bătălia radicală pe care am purtat-o atunci (mai ales Voisin, Dort și cu mine), după puterile noastre, ca să-l susținem pe Brecht, teoria și dramaturgia lui, ne-a atras multe dușmăanii; unii ne-au părăsit, alții și-au pierdut vremea, fie ca să conteste *diferența* pe care noi o observam în teatrul brechtian, fie ca să ironizeze presupusul intelectualism al conceptelor brechtiane („distanțare”, „gestus social”, teatru „epic” etc.) – căci în Franța, inteligența și arta nu se împacă prea bine –, fie pentru ca, în cele din urmă, să protesteze împotriva „dogatismului” și a „terrorismului” brechtianismului francez.

Și totuși, nu ați încetat (cf. *Literatură și semnificație*, 1963) să vă raportați la Brecht. De ce? Exemplaritatea lui Brecht e legată, pentru dvs., de baza sa marxistă?

Am vorbit în două rânduri (e drept, pe scurt) despre șocul pe care mi l-a produs teatrul brechtian și despre motivele pentru care, din clipa când am luat act de el, nu am mai putut gusta și nici chiar frecventa alt teatru; pe de altă parte, e foarte posibil să revin serios asupra lui Brecht, într-o lucrare viitoare. Pentru mine, Brecht e mereu

foarte actual, cu atât mai mult, poate, cu cât nu e la modă și cu cât nu a reușit încă să pătrundă în acel câmp axiomatic al avangardei. În ce mă privește, nu cred că exemplaritatea lui Brecht ține, la drept vorbind, nici de marxismul, și nici de estetica sa (deși ambele au o foarte mare importanță), ci de fuziunea lor: adică a unei rațiuni marxiste și a unei gândiri semantice. Brecht era un marxist care a meditat asupra *efectelor semnului*: lucru rar întâlnit.

Nu ați publicat, totuși, nicio carte despre teatru. Textele dvs. despre teatru sunt risipite în Mitologii, în Despre Ra-cine și Eseuri critice, fără a fi reunite în volum. De ce?

Din simplul motiv că nimeni nu mi-a cerut-o.

Mitologii apare în 1957. E vorba despre o culegere de scurte texte publicate între 1954 și 1956, mai ales în revista „Les Lettres nouvelles”. O primă întrebare: ce reprezintă pentru dvs., pentru munca și „scriitura” dvs. O revistă?

Unul din primele efecte ale scriiturii (fie că vrei să-l eviți, fie că aspiți la el) este că nu știi cui *vorbești*: a scrie nu este transferențial (iată de ce mulți psihanaliști „ortodocși” refuză ideea unei critici literare psihanalitice). Pentru scriitură, revista reprezintă un fel de «tapă intermediară între vorbire, care presupune o adominare precisă și carte, care nu o presupune câtuși de puțin. Când scrii un text pentru o revistă, nu le gândești prea mult la publicul ei (oricum, publicul acesta e aproape de „oereprezentat”), ci la grupul de redactori; ei au meritul de a se constitui într-un fel de adresă colectivă, nu însă una, la drept vorbind, publică. E ca un atelier, ca o „clasă” (cum se spune la Conservator „clasa de vioară”): scrii pentru „clasă”. În afara unor considerente tactice de luptă, de solidaritate, despre care nu am să vorbesc aici, revista este o etapă a scriiturii, etapa când scrii pentru a fi iubit de toți cei pe care îi cunoști, o etapă prudentă, înțeleaptă, când *începi* să slăbești, fără să-l rupi încă, ombilicul transferențial al limbajului (dar această etapă nu e niciodată complet încheiată: dacă n-aș avea prieteni, dacă n-ar trebui să

— Termen juridic (argumentul *ad hominem*), pe care J. Lacan (în *la chose freudienne, Écrits*, p. 242) îl definește într-un mod propriu, filtrându-l prin „vocabularul psihanalizei”, ca „seducție menită să obțină de la Celălalt, în autenticitatea sa, acceptarea unei rostiri care ar constitui între cei doi subiecți un pact, mărturisit sau nu, dar care se situează, și într-un caz, și într-altul, dincolo de rațiunile argumentului”.

(Nota trad.).

scriu pentru ei, aş mai avea oare curajul de a scrie? Revii deoi mereu la revistă).

În prefaţa din 1957, prezentaţi Mitologiile ca o tentativă de a „surprinde abuzul ideologic în expunerea decorativă a aceluia se-nţelege de la sine”. Vreţi să vă precizaţi poziţia politică de atunci, din anii '50?

Scopul *Mitologiilor* nu era unul politic, ci ideologic (paradoxal, în Franţa zilelor noastre, aventurile ideologice par mult mai numeroase decât cele politice). Specificul *Mitologiilor* constă în faptul că ele atacă sistematic *în bloc* un fel de monstru pe care l-am numit „mica burghezie” (chiar dacă fac din ea, până la urmă, un mit); lovesc în ea din plin, fără încetare. Metoda nu era prea ştiinţifică, dar nici nu avea pretenţie în acest sens. Iată de ce, deschiderea metodologică a apărut abia după aceea, citindu-l pe Saussure. Teoria *Mitologiilor* face obiectul unei *postfeţe*; o teorie, altfel, parţială, căci dacă o versiune *semiologică* a ideologiei a fost deja schiţată, ea ar mai fi trebuit şi trebuie încă şi acum completată printr-o teorie politică a fenomenului mic-burghez. Dar cum în mine contul mic-burghez se mai reglează şi acum (ba încă, ceva mai mult chiar decât contul burghez), mă gândesc câteodată, dacă nu la o carte serioasă, atunci cel puţin la o cercetare foarte serioasă a miciei burghezii, prin care aş învăţa de la alţii (teoreticieni politici, economişti, sociologi) ce este ea, din punct de vedere politic şi economic, cum s-o definesc prin criterii care nu ar mai fi pur culturale. Interesul meu (foarte ambivalent) pentru mica burghezie decurge din acest postulat (sau din această ipoteză de lucru): azi, cultura nu mai e aproape de loc „burgheză”, ci „mic-burgheză”; sau, cel puţin, mica burghezie încearcă în momentul de faţă să îşi elaboreze propria cultură, *degradând-o* pe cea burgheză; cultura burgheză revine în Istorie, dar ca *farsă* (vă amintiţi schema lui Marx); această „farsă” e cultura aşa-2 is de masă.

Aţi insistat de mai multe ori asupra importanţei pe care a avut-o în „evoluţia” dvs. eseul „Mitul, astăzi” (1956), care încheie seria Mitologiilor. Or, după apariţia acestora, nu aţi mai publicat timp de cinci ani, nicio carte. Chiar dacă următoarele dvs. volume reiau texte scrise de fapt în acest interval, să fie oare tăcerea dvs. semnul unei „crize”? Al unor „dificultăţi” de ordin „poetic sau ştiinţific”...

1956 – 1963: atunci am trecut printr-o anume nesiguranţă

profesională. Începusem, după cum v-am spus, o teză de lexicologie, dar foarte curând m-am împiedicat de unele dificultăți de metodă pe care nu le-am putut rezolva și despre care nici nu bănuiam cât erau de „interesante” (pentru a simplifica, să spunem că era vorba de greutatea de a clasa nu cuvinte – lexicologia știa foarte bine să facă așa ceva –, ci sintagme, stereotipuri; de exemplu *Comerț și Industrie* – punea problema a ceea ce s-ar putea numi semantica asociativă). Cum nu prea avansam cu studiul, bursa de la C.N.R.S. mi-a fost retrasă. Atunci Robert Voisin m-a ajutat, luându-mă cu el la Editions de l’Arche; apoi, datorită sprijinului dat de Lucien Febvre și Georges Friedmann, am revenit la C.N.R.S., dar de această dată la sociologie. Am făcut o sociologie sau, mai exact, o socio-semiologie a Vestimentației – din care s-a născut mai târziu *Sistemul modei*. Câțiva ani după aceea (nu-mi mai amintesc data), am pierdut pentru a doua oară bursa de la C.N.R.S., dar tot pentru a doua oară am fost, din fericire, reprimat de către Fernand Braudel la École des Hautes Études, ca șef de lucrări. În 1962 am ajuns director de studii și am propus un seminar despre „sociologia semnelor, simbolurilor și a reprezentărilor”. Titlul acesta era un compromis: voiam să fac semiologie (de unde „semnele” și „simbolurile”), dar nu voiam să mă rup de sociologie (de unde „reprezentările colective”, expresie venită din sociologia durkheimiană).

În această perioadă nu cred că am traversat din punct de vedere intelectual vreo „criză”; chiar dimpotraspunsuri / 283

trivă. Și, de altfel, nici măcar nu știu dacă o „criză” te împiedică să-ți scrii cărțile sau, dimpotrivă, tocmai încrederea, elanul mergând până la entuziasm în fața nevoii de a te informa; în ce mă privește, cred că era vorba mai curând despre aceasta din urmă. Deoarece Saussure mă ajutase să definesc (sau cel puțin așa îmi închipuiam) ideologia, prin schema semantică a conotației, am crezut atunci cu ardoare că mă pot integra unei științe semiologice; am fost bântuit de un vis (euforic) al scientificității (ale cărui reziduuri sunt *Sistemul modei* și *Elemente de semiologie*). Pe atunci nu mă prea interesa să scot cărți, aveam timp; în rest, cum ați și notat deja, scriam multe articole, fapt care întreținea scriitura (dorința scriiturii). Ce s-a întâmplat după aceea, cel puțin până în prezent, a demonstrat că „adevărul” meu se găsea în cea de-a doua postulare, nu în prima, deși mai trebuie încă să depun cauțiune pentru ea ca „semiolog”, brevetat de unii, contestat de alții.

Două din cărțile dvs. au drept titlu un nume propriu: Michelet și Racine sunt pentru dvs. scriitori deosebit de importanți, fiind semnificativi pentru literatura clasică, respectiv pentru cea din secolul al XIX-lea, sau prin ei înșiși? Iar pe de altă parte, sunt ei – pentru dvs. – scriitori „preferați”? Dar ce e, în fond, un scriitor „preferat”? Și care sunt scriitorii „dumneavoastră” preferați?

Am vorbit despre cauzele personale care l-au generat pe *Michelet*. *Racine* era, în schimb, o simplă comandă. Gregory, de la Clubul francez al Cărții îmi ceruse o prefață pentru *Memorii de dincolo de mormânt*. Mi-ar fi plăcut mult să o fac, dar profesorul care alesese deja manuscrisul „bun”, îl refuză pe Gregory, care atunci, având nevoie de un *Racine*, mi l-a cerut („i-ar fi trebuit un calculator, dar i-a fost destinat un dansator”). Pe cât de mult îmi place Michelet, pe atât nu-mi place Racine. N-am putut să mă apuc de el decât silindu-mă să-i transfer unele probleme personale de alienare în dragoste. În ce privește autorul „preferat”, cred că e pur și simplu acela pe care-l recitești periodic; în acest caz, ca să rămânem la clasici, autorii mei „preferați” sunt Șade, Flaubert și Proust.

Ce opere lingvistice sau ce alte discipline științifice v-au determinat cercetarea semiologică?

Întreaga cultură, ansamblul infinit al lecturilor, al conversațiilor – chiar și sub forma unor frânturi grăbite și rău înțelese –, pe scurt, inter-textul face presiune asupra unor preocupări și bate la ușă să intre. Ca să citez câteva nume, aș spune că, în ce mă privește, impulsul spre semiologie îmi vine de la Saussure, citit în 1956 (deși încă din 1947 citisem un structuralist „minor”, Viggo Brondal, de la care am preluat noțiunea de „grad zero”); așa cum am mai spus, datoriez mult discuțiilor avute, începând din 1950, cu Greimas, care m-a făcut mai ales să cunosc de foarte devreme teoria jakobsoniană a acelor shifters și aspectul formal al unor figuri, cum ar fi metafora, metonimia, cataliza, elipsa; Hjelmslev m-a ajutat să extind și să formalizez schema conotării, noțiune care a avut întotdeauna o mare importanță pentru mine și de care nu mă mai pot dispensa, deși există un anumit risc în a considera denotarea ca o stare naturală și conotarea ca o stare culturală a limbajului. Mărturisesc că Chomsky a început să mă intereseze, cu multă întârziere, abia acum. Nu mai țin minte când anume l-am citit pe Propp în engleză, la o recomandare verbală a lui Lévi-Strauss, ca de altfel și cartea lui Erlich despre formalismii ruși,

Înainte de a apărea antologia lui Todorov. Dar dintre toți lingviști citiți, pe Benveniste îi așez mai presus, chiar pe el, cel uitat și părăsit într-un mod atât de nedemn azi; există la suprafața lingvisticii sale, sfâșietor prin discreție, ceva asemănător freamăturii apei dinaintea clocotului: această forță, această căldură care înalță știința (deosebit de riguroasă în cazul lui Benveniste) spre *altceva* este – o știți prea bine – ceea ce numesc scriitură. Cu aceasta intrăm într-o istorie strict contemporană (Lévi-Strauss, Lacan, Todorov, Genette, Derrida, Kristeva, *Tel Quel*, Sollers) care face subiectul seminarului meu pe 1971 – 1972. Căci dacă lingvistica a oferit semiologiei un cadru operatoriu, aceasta din urmă nu s-a modificat și aprofundat decât grație altor discipline, altor concepții, altor exigențe: etnologia, filosofia, marxismul, psihanaliza, teoria scriiturii și a textului (deși e fals să „reduci” aceste discipline la semiologie, pretextând că ești „semiolog”: există o dislocare generală spre *altceva*).

În 1965, un pamflet al profesorului Picard, Noua critică sau noua impostură atacă violent „noua critică” și pe dumneavoastră în special. Acest atac e susținut „fără probe, fără nuanțări și discernământ” de o bună parte a presei. După 1953, ce ostilități ați mai provocat? „Afacerea Picard” avea antecedente, era previzibilă pentru dvs?

Am să răspund invocând mai curând viitorul decât trecutul. Căci dacă afacerea Picard e închisă, asta nu înseamnă cătuși de puțin că ea este exclusă. Adică ea poate foarte bine reveni pe scena istorică a Semnificantului; aş spune chiar că, într-o societate destul de imobilă, printr-o simplă compulsiune de repetiție, ea *trebuie* să revină. Actorii vor fi alții, dar *locul* va fi același. Am fost întotdeauna uimit de faptul că argumentele lui Picard – sau mai bine zis frazeologia lui, chiar dacă produse aparent de o viziune supraestetizantă asupra literaturii – au provenit și deci pot foarte bine proveni și în continuare dintr-un teritoriu advers: historicismul, pozitivismul, sociologismul, de pildă. În realitate, însă, aceste teritorii sunt înglobate într-unul singur: în linii mari, cel al *asimboliei*; de cealaltă parte a psihanalizei, există un singur loc: ocupanții („actorii”) se pot schimba, nu și funcția topologică. Fără s-o doresc, desigur, n-aș fi cătuși de puțin surprins ca într-o bună zi, de Pildă, o anumită Universitate să vină să ia locul Universității tradiționale și ca Picard să renască în cine știe ce cenzor pozitivist, sociologist sau „marxist” (pun ghili-metele pentru a arăta că ar fi vorba

atunci de un *anume* există deja așa ceva.

Sistemul modei apare în 1967. Spuneți despre această carte că este „un soi de vitraliu oarecum naiv”, în care trebuie citite „nu certitudinile unei doctrine, nici chiar concluziile invariabile ale unei cercetări, ci mai degrabă credințele, tentațiile, încercările unei ucenicii”. De ce în 1967 – zece ani după Mitologii – această „naivitate”? Să fie oare munca dv. sortită, cu obstinație, „încercărilor” unei ucenicii nesfârșite?

M-am gândit inițial să elaborez o socio-semiologie serioasă a Vestimentației, a întregii Vestimentații (am început chiar niște anchete); apoi, pornind de la o observație particulară a lui Lévi-Strauss, m-am hotărât să omogenizez corpus-ul și să mă limitez la vestimentația *scrisă* (descrisă în jurnalele de modă). Din cauza acestei modificări, *Sistemul modei* a apărut mult mai târziu față de momentul când a fost concepută și chiar scrisă. În anii aceia, istoria intelectuală era foarte precipitată, manuscrisul neterminat devenea repede anacronic și de aceea am ezitat chiar să-l public. Poate și pentru că nu am așteptat nimic (să zicem, nicio plăcere) de la publicarea cărții: îmi investisem toată desfătarea în elaborarea ei, în montajul sistemului – la care am muncit imens, cu ardoare, așa cum ai încerca, de pildă, să rezolvi o problemă de fizică sau să meșterești un obiect complicat și inutil; iar când să enunți rezultatul, nu-ți mai rămâne decât o foarte mică plăcere – ceea ce se simte în redactare (faptul dovedește odată în plus că *imagarul* științei „se sustrage” scriiturii, dar o și „ratează”, simultan cu adevărul). *Sistemul modei* se supunea de fapt unei griji deosebite pentru scientificitate; pe atunci credeam că, odată formulată teoria semiologică, trebuiau elaborate semiotici particulare, semiotici *aplicate* la unele ansambluri preexistente de obiecte culturale: hrana, vestimentația, povestirea, orașul etc. Apoi, această viziune deductivă mi s-a părut cumva „naivă”: „bunul simț” ce pare să dicteze un asemenea demers ține mai curând de *imagarul* savantului (folosesc întotdeauna acest cuvânt în sens lacanian). Altfel spus, naivitatea era să crezi în metalimbaj.

În ce privește caracterul nesfârșit al uceniciei mele, aş spune următoarele: nu ucenicia e nesfârșită, ci dorința. Munca mea pare făcută dintr-un lanț de „dezinvestiri”; doar într-un singur obiect nu mi-am dezinvestit niciodată dorința – limbajul. Limbajul e *micul meu obiect a*. Începând cu *Gradul zero* (dar probabil încă din adolescență,

când percepeam discursul burgheziei provinciale ca un spectacol), m-am hotărât să iubesc limbajul și – bineînțeles – să-l detest deopotrivă. Pe deplin încrezător, pe deplin neîncrezător în el. Metodele însă, cele prin care mă apropiam de el, tributare enunțurilor din jur, fascinante în cel mai înalt grad, ele s-au putut schimba. Adică: s-au verificat, au plăcut, s-au transformat, au fost abandonate; e ca și cum ai iubi mereu aceeași persoană, dar ai încerca noi moduri de a o iubi. *Nesfârșita ucenicie* nu trebuie înțeleasă ca un program umanist, ca și cum ar fi nevoie să te consideri mereu nemulțumit de tine și să faci progrese („să te maturizezi”), să înaintezi spre o imagine olimpică, amestec de știință și înțelepciune, ci mai degrabă ca parcursul fatal a ceea ce Lacan numește „revoluțiile dorinței”.

În 1970, dedicația din *S/Z* are un aer destul de provocator dacă ne gândim la neliniștea numeroșilor dascăli în litere și științe „umaniste”, mai ales: „Această carte este urma muncii unui seminar ținut timp de doi ani (1968 și 1969), la ficole pratique des Hautes études. Îi rog pe studenții, auditorii, prietenii care au luat parte la acest seminar să binevoiască a accepta dedicația textului ce s-a scris în funcție de ascultarea lor”. Nu credeți cumva că aceste câteva rânduri îi pot irita pe unii profesori contestați pentru felul în care predau?

Sunt convins că studenții și profesorii au reușit deja în foarte multe cazuri să realizeze adevărate colective de muncă; în orice caz, acesta este regimul normal de la des Hautes Études. Dacă dedicația pe care ați amintit-o conține un paradox, atunci acesta nu este cel la care v-ați gândit, ci un cu totul altul, care, de altfel, în general, nici nu a fost perceput: unii au crezut că *S/Z* provenea dintr-o serie de *discuții* pe care studenții le purtau cu directorul de studii. Ei nu au observat că dedicația (exceptând caracterul autentic amical al destinației sale) era compusă pentru a putea introduce un singur cuvânt: „ascultare”. Așezând față în față discursul academic și discursul contestatar, a fost sugerat următorul paradox: nu mi se pare de fel interesant să opun cursul „magistral” cursului „dialogat”: eliberarea nu constă în a-i da studentului dreptul de a vorbi (măsură minimă), ci în a încerca să modific circuitul vorbirii – nu circuitul său fizic („a lua” cuvântul), ci un circuit topologic (mă refer aici, bineînțeles, la psihanaliză); altfel spus, voiam să devenim conștienți de adevărata dialectică (în sens lacanian, și nu platonician) a relației de învățare: conform acestei dialectici, ascultarea nu este numai activă – ceea ce nu prea spune mare lucru –,

ci *ascultarea este productivă*: reflectându-mi analiza pe care o făceam nuvelei *Sarrasine*, auditoriul tăcut, dar reînnoit mereu prin cei prezenți, de care eram legat printr-un raport transferențial, îmi modifica fără încetare propriul discurs.

Pe de altă parte, de ce să consacri doi ani unei nuvele de

Balzac, când, după propriile dvs. declarații, „exigența” ticiei ideologice” se impune cu brutalitate?

„Cri-Am să dau im răspuns în perfectă continuare cu ceea ce am spus despre „ascultare”: doi ani pot, desigur, părea excesivi pentru a „explica” niște pagini din Balzac, dar probabil că acești doi ani alcătuiesc o bună durată transferențială. Un seminar se distinge fundamental de o conferință – și iată de ce îmi place seminarul, și nu-mi place conferința – pentru că în cazul primului se poate desfășura o întreagă dialectică, în timp ce în al doilea caz avem de-a face doar cu o presiune a limbajului: *pentru că durează* și se consacră unui singur obiect, un seminar presupune multe „aventuri” (vorbesc doar despre aventurile semnificantului); consider că obiectul unui seminar nu constă în principal în programul lui („să faci analiza textuală a unei nuvele de Balzac”), ci în cunoașterea limbajului care se caută și se practică tăcut aici.

Cât despre critica ideologică, ea e tarta cu frișca a noii Universități; toată lumea e de acord cu asta. Dificultatea apare când trebuie să decizi unde este ideologia sau, mai curând, *dacă există un loc unde ea nu este* (acesta nu trebuie să fie neapărat *a priori* cel din care vorbește critica ideologiilor). Nu cred că ideologia se oprește *înainte* de Balzac (în raport cu noi) sau mai degrabă *înaintea* Povestirii clasice (întrucât obiectul analizei mele nu era Balzac, ci textul). În noua prefață la *Mitologii* am spus că în ultimii trei ani critica ideologică s-a impus cu o anume brutalitate, căreia trebuie să-i rezistăm, nerăspunzându-i, cum am fi tentați, tot cu declarații brutale *despre* ideologie: cu cât provocarea este mai puternică, cu atât răspunsul trebuie să fie mai subtil; altfel riscă să nu fie decât oportunist sau, în cel mai bun caz, signaletic: ne-am afișa ca exteriori ideologiei, fără a ne întreba *mai întâi* unde este ea sau unde nu este.

Cum se poate distinge, pornind de la conceptul datorat Juliei Kristeva – „intertextualitatea”, între „autorul de ficțiune” și „critic”? Poate fi oare citită atunci S/Z ca o „re-scriere” a lui Balzac?

Noțiunea de *inter-text* are, întâi de toate, o dimensiune

polemică, destinată să combată Legea *contextului*. Să mă explic: fiecare știe că un mesaj (împrejurul său material) își reduce polisemia prin contextul său; dacă îmi vorbiți despre „jumelles” („gemeni”, dar și „binoclu” în traducere românească, n.trad.), cuvânt amfibologie în lexicul francez, restul frazei va trebui să elimine unul din cele două sensuri posibile și să marcheze definitiv semnificatul „dublă lornietă” sau „surori născute odată”. Altfel spus, comunicarea își reprimște semnificația sau, ca să fiu mai cuprinzător și totodată mai precis, semnificața, prin context; „a ține cont” de context (în filologie, în critică, în lingvistică) este întotdeauna un demers *pozitiv*, reductor, legal, aliniat la evidențele raționalismului: contextul este de fapt un obiect asimbolic. Luați pe oricine se găsește să invoce contextul, constrângeți-l puțin, și veți vedea cum în el începe să se manifeste o rezistență în fața simbolului, o asimbolie. Trebuie să o repetăm mereu: inter-textul, care nu este câtuși de puțin un depozit de „influențe”, „izvoare”, „origini” la care ar trebui raportate o operă, un autor, poate fi definit mult mai larg și la un cu totul alt nivel, drept acel câmp unde se împlinește ceea ce Sollers a numit superb și memorabil (în articolul său despre Dante) *străbaterea scriiturii*: textul care *străbate și e străbătut* (recunoașteți în această echivalență a activului și pasivului tocmai specificul inconștientului). Între altele, aceasta înseamnă că inter-textul nu recunoaște nicio diviziune a genurilor; exceptând bineînțeles problema valorii, comentariul din *S/Z* se vrea *la egalitate* cu textul lui Balzac (*la egalitate*, asemeni unor două pânze de apă aduse la același nivel printr-un joc de ecluză); deci nu e fals să spunem că *S/Z* este o re-scriere a lui *Sarrasine* – cu singura condiție de a adăuga imediat că nu „eu” am scris *S/Z*, ci „noi”: toți cei pe care i-am citat, invocat tacit sau inconștient și care sunt „lecturi”, nu „autori”.

În ce privește opoziția mai exactă între ficțiune și critică, am avut deseori ocazia să afirm că ea se abolește simultan în criza actuală a romanului, în cea a criticii și în devenirea Textului. Să spunem mai bine că în starea tranzitorie a producției actuale, rolurile sunt pur și simplu bruiate, fără a fi încă abolite; în ce mă privește, nu mă consider un critic, ci mai degrabă un romancier, scriptor nu al romanului, e adevărat, ci al „romanescului”: *Mitologii*, *Imperiul semnelor* sunt romane *fără povești*; *Despre Racine* și *S/Z* sunt romane *despre povești*; *Michelet* – o para-biografie etc. Iată de ce aș putea spune că propria mea poziție istorică (căci trebuie mereu să-ți pui problema situării)

este de a mă afla în *ariergarda avangardei*: a fi în avangardă, înseamnă a ști ce a murit; a fi în ariergardă, înseamnă a-l iubi încă. Iată: iubesc românescul, deși știu că romanul a murit. Acesta e, cred, teritoriul exact a ceea ce scriu.

Unele pagini din Imperiul semnelor ne readuc în memorie „realismul” textelor din Mitologii. Acum – o utopie; în 1957 – o satiră; reluând formula pe care i-ați aplicat-o lui Voltaire, am fi tentați să spunem că sunteți – în mod foarte paradoxal, pentru că în cazul dvs. centrală e interogația asupra literaturii – „ultimul dintre scriitorii fericiți”. Ce datorați veacului al XVIII-lea (lui Voltaire, Montesquieu, Diderot...)?

Micile tablouri din *Imperiul semnelor* sunt Mitologii fericite. Poate și pentru că – dincolo de unele motive personale – în Japonia, situația mea, foarte artificială de turist, dar de turist pierdut, în fond de etnograf, mi-a permis să „uit” mica burghezie niponă, forța cu care ea acționează asupra moravurilor, artei de a trăi, stilul obiectelor etc.; pur și simplu, nu am fost atins de greața mitologică. Unul din proiectele mele ar fi tocmai să *uit* (printr-un efort care m-ar costa foarte mult) mica burghezie franceză și să inventariez cele câteva „plăceri” pe care le pot avea trăind în Franța. Dacă o să apară vreodată cartea aceasta, aș putea să o numesc *Franța noastră*, cu o trimitere la Michelet, care ne-a lăsat o carte apocrifă cu același titlu; desigur, o asemenea carte ar presupune o muncă dialectică, deoarece nu aș putea face abstracție de Franța prezentă, așa cum am făcut în cazul Japoniei, ignorându-i istoria politică. În plus, fiind francez, ar trebui, oarecum, să mă „psihanalizez”, să cunosc ceea ce anulez, ceea ce asum sau ceea ce transform din originea mea.

În ce privește secolul al XVIII-lea, nu am avut până acum niciun impuls să-i citesc autorii; deci nu-mi rămâne decât să-i citesc. E o plăcere pe care *mi-o rezerv* în mod foarte intenționat, mai ales în ce-l privește pe Diderot. Motivul poate părea artificial, superficial, dar cred că e în logica dorinței mele: un text mă atinge direct, într-un mod oarecum definitiv, prin limba sa; or, limba secolului al XVIII-lea (cu excepția celei a lui Șade, din rațiuni pe care încerc să le explic într-un text recent), nu este marcată, în ochii mei, cel puțin. Nu îi văd codul, codurile (iată de ce a și fost numită „elegantă”): e un moment al Istoriei când limba unei clase devine *naturală*. Atunci se produce un fel de inversare: limba pe care o savurez, nu este limba timpului progresist

(limba burgheziei care preocupase deja atunci întreaga putere intelectuală), ci limba timpului autoritar, limba încâlcită, codată și, aş putea spune, *cotită* (cu enorme articulații) a burgheziei în plină ascensiune intelectuală, proza secolului al XVII-lea: am citit (din păcate, probabil) mai mult Bossuet decât Diderot.

În Imperiul semnelor afirmați: „scriitura este de fapt – în felul său, un «satori»; satori (evenimentul zen) este un seism mai mult sau mai puțin puternic (câtuși de puțin solemn) care face să oscileze cunoașterea, subiectul. El produce un «vid al rostirii». Și tocmai «acest vid» e scriitura”. Ce este această „scriitură” în raport cu cea din *Gradul zero*?

De la scriitura din *Gradul zero* la scriitura despre care vorbim azi, s-a produs o alunecare de poziții și, ca să zic așa, o inversare de nume. În *Gradul zero*, scriitura e o noțiune mai curând sociologică, în orice caz, sociolingvistică; e idiolectul unei colectivități, al unui grup intelectual, un sociolect, deci, un intermediar, la scara comunităților, între limbă, sistem al unei națiuni și stil – sistem al unui subiect. În momentul de față, aş numi mai degrabă scriitura aceea – *scriptură* (referindu-mă la opoziția scriitor/scriptor), căci tocmai scriitura (în sens actual) e cea care lipsește. Iar în noua teorie, scriitura ar ocupa mai degrabă locul a ceea ce am numit stil. În sensul său tradițional, stilul trimite la matricele enunțurilor, în ce mă privește, în 1947, am încercat să existențializez, să „încarnez” noțiunea; azi, se merge mult mai departe: scriitura nu e un idiolect personal (cum era vechiul stil), ci o enunțare (și nu un enunț), pe care, străbătând-o, subiectul își joacă diviziunea, dispersându-se, aruncându-se pieziș pe scena paginii albe: o noțiune care datorează, din acest moment, puțin vechiului „stil”, dar mult, așa cum o știți, dublei intervenții: a materialismului (prin ideea productivității) și a psihanalizei (prin cea a subiectului divizat).

Ce vă „programează” munca? Aveți întotdeauna proiecte de lucru „în față”?

Nu am scris decât o singură dată un text „pentru nimic”: primul meu text, cel pe care i l-am arătat lui Nadeau prin 1946 și care nu a fost publicat, dar a provocat solicitările următoare de a mai scrie. În afara acestui text zero, toate celelalte au fost scrise la cerere (când mi se lăsa libertatea unui subiect) sau la comandă (când subiectul îmi era impus, lucru de care nu m-am plâns niciodată). În fond, am scris întotdeauna pentru a răspunde incitației venite din partea cuiva. În timp, numărul

de relații și de situații crescând tot mai mult, s-a întâmplat ca „în fața mea” să am tot mai multe lucruri de făcut și, din această cauză, să fiu mereu în întârziere, îmi petrec vremea făcându-mi „programe” (cu speranța magică, pentru mine, că a înscrie un proiect înseamnă deja a-l și îl realizat), pe care mi le afixez în fața ochilor, apoi le reiau, pentru că nu mai sunt la zi. În „meseria” intelectuală (căci este o meserie), există un vertij binecunoscut: amețea aceasta provine din contradicția între presiunea cererilor, care dau o iluzie de vitalitate, ca și cum ai fi cineva *necesar*, și gratuitatea practicii scriiturii de care te agăți, cum ar afirma Lacan, spunându-ți acum că scriitura este o sarcină politică, contra-ideologică etc.: o muncă impusă de Istorie. Un mijloc de a limita acest vertij, fără a intra totuși în imaginarul rațiunilor false este, ca să spun așa, de a *funcționariza* practica scriiturii, adică de a o regulariza printr-o asceză orară. În ce mă privește, încerc să-mi păstrez, împotriva a tot și a toate, fiecare dimineață pentru scris.

Sigur că a scrie ca să răspunzi unei solicitări (sau unei comenzi) este o „sarcină”. Așa se face că înaintez din sarcină în sarcină, fapt care nu exclude cu nimic desfătarea scriiturii, și nici chiar – aș putea spune – „visele” sale. Un vis al scriiturii nu e neapărat compact; nu îți faci proiectul unei cărți într-un mod organizat, voluntar, justificat, ci mai curând prin frânturi de dorință, prin izbucniri ale poftei, care se ivesc la orice atingere cu viața și care nu se întemeiază obligatoriu pe idei importante, înainte de a fi conceput o carte, înainte chiar de a avea cea mai mică idee despre ceea ce va putea fi într-o bună zi cartea aceea, sau punându-ți însăși întrebarea dacă ea va exista ori nu, poți fantasma tocmai în jurul unui detaliu final al cărții, un fragment de frază *pentru care* vei scrie cartea sau, pur și simplu o anume dispunere tipografică pe care o *vezi* (cred că un text nu are șansa de a se încheia *în mod fericit* – adică dincolo de orice „datorie” – decât dacă *vezi* – aș zice chiar decât dacă *halucinezi* – obiectul tipografic) – scris –, în care textul se va transforma. În ultima vreme, tocmai aceste două vise m-au bântuit: pe de-o parte, să scriu un text „liber”, conceput în afara oricărei cereri (oricât de departe i-ar fi împinsă originea) și care prin chiar acest fapt s-ar deschide spre experiențele de formă (căci niciodată nu ți se comandă o *formă*; nu mai trăim vremurile pe când ți se cerea „un sonet”), experiențele acestea desfășurându-se la *propriul meu nivel, în propriile mele limite*, și nu conform unor modele provenite neapărat din avangardă; pe de altă parte, să mă consacru uceniciei unei noi

cunoașteri: să învâț o limbă, o știință sau chiar, pur și simplu, să cunosc foarte bine, „temeinic”, un subiect; dar pentru aceasta ar trebui să găsesc un obiect care să nu fie nici prea dezangajat sau futil (ceva gen hobby, înrudit cu colecționarea de timbre), și nici prea aproape de limbajul actual, obligându-mă *prea repede* să-i percep modernitatea sau responsabilitatea. Aceste vise nu sunt de nerealizat; ceea ce li se pune însă în cale e mai degrabă conștiința finală că ele depind de un „imaginar” și că „adevărul” muncii mele se plasează predilect acolo unde o *cerere* destul de precisă, ieșită dintr-o colectivitate *așa cum este ea* (o comandă, dacă vreți), introduce în programul meu, imediat și într-un fel oarecum naiv, fără răgaz, fără alibi, fără transcendență, dorința Celuilalt, în aceste împrejurări, dată fiind propria mea structură nevrotică, pot să rămân *Za nivelul semnificant*, fără să mă deziluzionez prea curând de veșnicul său tremur; tocmai în acest foarte scurt răgaz scriu.

Ce este oare „interviul” acesta care se termină? Ce este „posteritatea” căreia, probabil, sub forma sa televizată, discuția noastră îi este destinată?

Aș vrea să profit de întrebarea dvs. pentru a face „procesul” interviului – nu neapărat al acestuia, pentru că intenția sa e de ordin biografic și, din acest moment, devine acceptabil: în fond, e singurul care poate recupera ceea ce scriitura – pe care o depășește – nu-și poate asuma: persoana întâi a perfectului simplu. Nu mă refer la interviurile scrise, deci la chestionarele cărora li se dă un răspuns provocat de scriitură. Vorbesc despre interviul curent, cel înregistrat și apoi „write” (sau dacă preferați un cuvânt mai francez, „transcris”; adică nu „scris”). Acest tip de convorbire e în mare vogă azi; iar una din motivații e, fără îndoială, economică (chiar dacă nu e direct financiară): interviul e un articol cu preț redus: „N-aveți timp să ne scrieți un text? Atunci dați-ne un interviu”. Vechea antinomie dintre gândire și formă, sau mai curând economia lor, complicitatea lor vicleană (două bătrâne complice) aici apare: *gândirea* pare a fi imediată, se presupune că ea nu are nevoie de niciun preparativ prealabil, că nu costă nimic, poate fi oferită *direct*: aceasta ar fi convorbirea, interviul; pe când forma, laborioasă, are nevoie de timp, de trudă, costă scump: acesta ar fi articolul. Gândirea – ni se sugerează – nu se corectează; stilul, în schimb – da. Perspectivă cu adevărat burgheză, à la lettre, pentru că legea

Statului burghez (din timpul Revoluției) protejează proprietatea formei, și nu pe cea a ideii. Ciudată mistificare: gândirea e devalorizată, anonimizată, în timp ce într-un interviu ea e solicitată și încadrată cu titlu *personal*. Resortul acestei practici e în întregime teatral: interviul este semnul emfatic al faptului că autorul *gândește*; cuvântul pare a fi gândirea în stare pură, iar a o nota (fără a o scrie) o consacră ca pe un act responsabil, consecvent. Aș dori să vă consemnez cuvintele, deci gândiți; într-un interviu, autorul se *preface* că gândește (interoghez doar o instituție, și nu performanțe! Nu contest faptul că unele interviuri sunt bine gândite și, în anumite împrejurări, utile. După cum, a refuza sistematic interviul, ar însemna că cazi într-un alt rol, cel al gânditorului secret, sălbatic, asociabil). Raportat la scriitură (care nu este stilul), interviul apare încă și mai inutil, până la absurditate. Practica sa presupune că scriitorul, după ce a *scris* (un text, o carte), mai are ceva de *spus*: ce? „omisiuni”? „resturi”? Doar dacă (și acesta e cazul cel mai frecvent) nu i se cere să se repete sau, lucru și mai grav, să enunțe sub o formă „clară” ceea ce a scris sub o formă „concentrată” (dar ambiguitatea sensului, a sensurilor, elipsa, amfibologia, figura, jocurile de cuvinte, anagrama – care alcătuiesc scriitura, nu sunt fapte de stil, ci o practică a enunțării ce angajează subiectul confruntat cu limbajul). Scriitura e tocmai ceea ce excede vorbirea, un supliment în care se înscrie, nu un alt inconștient (căci nu există două), ci un alt raport al locutorului (sau al ascultătorului) cu inconștientul. Deci vorbirea nu poate complini cu nimic scriitura. Tot ceea ce am scris, mi-e chiar din clipa aceea *interzis ca vorbire*; ce-aș avea de spus mai bine sau în plus? Trebuie să ne convingem odată că vorbirea este întotdeauna *în urma* scriiturii (și deci *în urma* „vieții private”, care nu este decât desfășurarea unei vorbiri: „eu” sunt întotdeauna, prin statut, mai prost, mai naiv etc. decât ceea ce scriu: nu sunt *așa cum scriu*). Singurul gen de interviu care, la o adică, ar putea fi apărut, ar fi acela în care autorul dorește să enunțe tot ce *nu a putut* scrie. Un bun reporter ar renunța atunci să-i reprezinte autorului subiectele obișnuite ale cărților sale și, cunoscând temeinic *raporturile* vorbire-scriere, și-ar întreba partenerul chiar despre ceea ce scriitura îi interzice să scrie. Iar acest ce pe care scriitura nu-l scrie niciodată, este *Eul*. În timp ce vorbirea îl afirmă mereu. Deci reporterul ar trebui să stârnească *imaginarul* autorului, colecția sa de fantasmе, în măsura în care poate medita la ele, să le poată enunța în acea stare fragilă (ar fi atunci,

într-un mod specific, starea *vorbirii interviewate*), în care ele sunt destul de articulate pentru a fi spuse și insuficient de lichidate pentru a putea fi scrise (de exemplu, în ce mă privește: muzica, hrana, călătoria, sexualitatea, obișnuințele din timpul lucrului).

Cât despre „posteritate”, ce să spun? Pentru mine e un cuvânt mort (deci îi răspund cu aceeași monedă fiindcă n-o să-și demonstreze validitatea decât prin propria mea moarte). Cred că până în acest moment am trăit foarte bine (vreau să spun fericit, într-un mod plăcut, într-o stare de bucurie) *odată cu o mică parte a țării mele și a epocii*; mă epuizez total în această simultaneitate, în această concomitență; nu sunt decât un *contemporan particular*, adică: sortit, încă în viață, să fie exclus dintr-un mare număr de limbaje și, prin urmare, predestinat morții absolute. Dezgropat din Arhive (ale secolului XX), o să reapar în trecere, grăbit, martor între atâția alții, într-o emisiune a Serviciului Cercetării, despre „structuralism”, „semiologie”, „critică literară”. Gândiți-Vă dacă s-ar putea trăi, lucra, dori pentru un asemenea scop! Oricum, singurul gând escatologic care m-ar putea bântui, nu privește câtuși de puțin supraviețuirea „mea”. Dacă vreodată raporturile dintre subiect și lume se vor schimba, cuvintele vor cădea, așa cum se întâmplă în tribul acela melanezian unde, atunci când moare cineva, sunt suprimate, în semn de doliu, câteva cuvinte din lexic. Dar suprimările acestea vor fi mai curând semn de bucurie. Sau vor ajunge, cel puțin, în acel muzeu de arheologie socială și burlescă pe care-l proiecta Fourier ca să-i distreze pe copiii falansterieni. Aceeași soartă ar avea-o fără îndoială, cuvântul „posteritate” și toate „posesivele” limbii noastre, după cum, de ce nu? chiar cuvântul „moarte”. Nu ar putea fi oare concepută o comunitate (necunoscută nici măcar în religii), în care singurătatea înfricoșătoare a morții (încercată mai întâi în teama de a-i pierde pe cei dragi) ar fi cu neputință? Nu s-ar putea găsi oare, într-o zi, o soluție *socialistă* pentru oroarea de moarte? Nu văd de ce moartea nu ar putea fi o problemă socialistă. Cineva (Gurvitch, cred) cita aceste cuvinte ale lui Lenin sau Troțki (nu știu exact care, oricum, în plină revoluție din Octombrie, când distincția dintre ei nu se punea): „Iar dacă soarele este burghez, vom opri soarele”. Era o frază tipic revoluționară (care nu poate fi enunțată decât într-o perioadă revoluționară); dar care marxist ar îndrăzni azi să proclame: „iar dacă moartea e burgheză, vom opri moartea”?

În articolul dvs, despre volumul Semeiotike al Juliei Kris-teva

(L'filtrangere, 1970), scrieți că „într-o societate lipsită de practica socialistă și astfel condamnată la „perorație”, discursul teoretic este în mod tranzitoriu necesar”. Sugerați, cu alte cuvinte, că munca dvs, este o așteptare și o pregătire a „practicii socialiste”?

În ce mă privește, întrebarea dvs. prezintă riscul de a reduce pluralul subiectului reprezentându-l ca și cum ar *tinde* spre ceva unic și deplin. Întrebarea dvs. neagă inconștientul. Totuși o accept și îi voi da următorul răspuns: dacă, pentru a trăi și munci, e neapărată nevoie să-ți reprezinti un sfârșit (ceea ce se numește uneori, într-un mod curios, Cauză), aş reaminti numai datoriile pe care Brecht le sugerează intelectualului în perioada non-revoluționară: să *lichideze* și să *teoretizeze*. Brecht cuplează întotdeauna aceste două îndatoriri: discursul nostru nu poate reprezenta nimic, nu poate prefigura nimic; nu avem la dispoziție decât o activitate *negativă* (Brecht îi spunea *critică* sau chiar epică, adică *întretăia*ta: care întretaie istoria), la capătul căreia doar se străvede, ca o lumină îndepărtată, pâlpâitoare, nesigură (căci barbaria e mereu cu putință), transparenta finală a raporturilor sociale.

GRĂUNTELE VOCII *

Despre „S/Z” și „Imperiul semnelor”.

„În masa lui, textul poate fi comparat cu un cer, întins și adânc deopotrivă, neted, fără granițe și puncte de reper; asemeni augurului care decupa pe cer, cu vârful bastonului, un dreptunghi imaginar, ca să descifreze sensuri urmărind zborul păsărilor, comentatorul trasează de-a lungul textului zone de lectură, ca să observe mi-grația sensurilor, dezvăluirea codurilor, înlănțuirea citărilor”.

Dacă ȘIZ ar fi, la rândul său, acest text, comparabil cu un cer (Blanchot spune foarte bine că pentru Joubert, dar și pentru Mallarmé, cerul încarnează ideea însăși a Cărții, a revărsării tuturor cărților, una spre cealaltă), ar putea, iată, să se confirme ideea că discursul intelectual, mult mai pregnant decât povestirea sau poemul, ține azi locul – dacă acest loc trebuie cumva ținut – marilor opere ale transgresiunii și parodiei, care punctează cu violența lor critică istoria discursului occidental.

Aș vrea doar să sugerez aici ce anume interzise convenția interviului de față: faptul că ultimele două cărți ale lui Roland Barthes, S/Z și Imperiul semnelor, aduc, în această operă, deschisă (acum șaptesprezece ani, prin Gradul zero al scriiturii) tuturor paradoxurilor

unei pasiuni a literaturii, reflectată în exigențele unei științe a semnelor, îi aduc, deci, miraculoasa notă a unei inspirații reînnoite a scriiturii și gândirii. Prima dintre cărți, deoarece mișcarea de reduplicare a comentariului cunoaște un dublu exces, de rigoare și de abandon, până la a des

— *Le grain de la voix*. Entretiens. 1962 – 1980, Editions du Seuil, 1981.

****** op. cit., 69 – 86 (Text apărut inițial în *Les Lettres françaises*, 20 mai, 1970)

chide analizei câmpul unui infinit permutatoriu, cuprins în desfătarea specifică a jocurilor spiritului. A doua carte, pentru că reface, în maniera minoră a relatării documentare, o tradiție care, de la Swift la Sade și la Fourier, ne readuce delirurile și nostalgiile unei rațiuni nerezonabile: un discurs al utopiei, enunțat aici ca o chemare plină de reveria unei voluptăți codificate a semnului, a unui consum ideal al tuturor schimburilor sociale, dar și a transmutării unui narcisism legat de profunzimile tulburi ale subiectului, a Numelui ca simbol și siglă a dorinței, în ultimă instanță a cărții construite ca spațiu al Numelui.

Contradicție extremă, pe care Barthes, fatalmente, parcă spre a onora adevărul utopiei, reușește să o susțină în chiar măsura în care conjuncția lui S/Z și a Imperiului semnelor instituie un raport minunat și corect între narcisismul scriitorului și narcisismul lucrului scris.

Ce reprezintă pentru dvs. experiența din S/Z, carte al cărei titlu, ca un cuvânt de duh, simbolizează munca lecturii pe care ați exercitat-o asupra unei nuvele puțin cunoscute a lui Balzac – *Sarrasine*?

Întâi de toate, ar trebui să spun că anul în care am început să scriu episodul *Sarrasine* – deci seminarul ținut la École pratique des Hautes Études și apoi cartea care a urmat – anul acela a fost poate cel mai dens și cel mai fericit din întreaga mea activitate. Am avut atunci impresia exaltantă că începeam ceva cu adevărat nou, în accepția exactă a termenului, deci ceva ce nu se mai făcuse. Deja de multă vreme, ca să îmbunătățesc cumva analiza structurală a povestirii, voiam să mă consacru unei micro-analize, o analiză plină de pacientă, progresivă, dar nu exhaustivă, deoarece nu voiam să epuizez toate sensurile: o analiză perpetuă, cum ai spune un calendar perpetuu. Am avut atunci senzația profund fericită că mă simțeam extraordinar de în largul meu și că intram într-un fel de substanță textuală și critică de o

cu totul altă natură decât cea pe care o întâlnești când comentezi în mod obișnuit o carte, chiar dacă acea critică se dovedește originală. Experiența din *S/Z* reprezintă deci pentru mine, înainte de orice, o plăcere, o desfătare a muncii și a scriiturii.

Presupun că această plăcere se leagă de faptul, decisiv, că dvs. ați reușit, pentru prima oară, să atacați rezerva, cu totul dezamăgitoare, care se instalează întotdeauna între operă și comentariul ei, lăsând textul, dacă putem spune astfel, fără rest, cel puțin în interpretarea din lectura dvs. Dar de ce Sarrasine? Vorbeați acum trei ani, într-un prim interviu acordat nouă, despre intenția de a lucra astfel pe un alt text, *Marchiza d'O* a lui Kleist.

Într-o asemenea alegere încape mult hazard, deși e greu să pretinzi că ai ignora determinarea inconștientului, analizând o nuvelă care aduce în discuție problema castrării. Și totuși, aveam nevoie de un text scris la origine în franceză, pentru a-mi spori șansele de lectură, sesizarea conotațiilor, mai ales pe plan stilistic. Deși am mai făcut o muncă similară, în timp ce eram la Rabat, pe o poveste de Edgar Poe, dar, e drept, tradus de Bau-delaire. Pe de altă parte, pe când eram la Baltimore, am început să studiez cu aceeași metodă primele trei pagini din *Un coeur simple* de Flaubert. Apoi m-am oprit, pentru că îmi părea destul de sec ceea ce făceam, ceva lipsit de acel soi de extravaganță simbolică pe care aveam s-o găsesc mai târziu la Balzac.

Oricum, cred că arbitrarul alegerii nu poate fi decât pe măsura violenței motivației.

Absolut sigur; o recunosc, fără să mă încercer câtuși de puțin jena.

Și totuși, se pare – exemplele date de dvs. O dovedesc – că alegerea nu putea să vizeze decât direct un text clasic.

Adevărul e că nu sunt sigur că poți comenta pas cu pas un text modern, și asta din două motive de ordin structural. Primul: comentariul progresiv (ceea ce numesc *pas cu pas*) presupune o ordine constrângătoare a lecturii, dinainte-îndărăt, pe scurt, o anume ireversibilitate a textului tutore; or, numai textul da șic e ireversibil. Al doilea motiv ar fi că textul modern, tinzând spre o anume distrugere a sensului, nu deține alte sensuri asociate, conotații. Desigur, e cu putință să vorbim despre textul modern, făcându-l să „explodeze”: Derrida, Pleynet, Julia Kristeva au făcut-o cu Artaud, Lautrea-mont, Sollers; dar numai textul clasic poate fi citit, parcurs, „păscut”, dacă pot

îndrăzni să spun așa ceva. Metoda determină alegerea textului – iată unul din aspectele pluralismului critic.

Cum justificați decupajul unităților textului în măsura în care, adoptând aici prejudecata unei analize strict succesive, faceți practic să explodeze întrebarea fundamentală, pe care dvs. înșiși vă o puneți analizei structurale, în termenii polemici: „De unde să încep?”

Această analiză progresivă urmează nuvela, decupând semnificantul, adică textul material, urmându-l exact așa cum acesta curge. Fiecare unitate de lectură – sau *lexie* – corespunde în mare unei fraze, uneori depășind-o, alteori, fiind mai redusă decât ea. Decupajul poate rămâne arbitrar, pur empiric, fără implicații teoretice, în măsura în care semnificantul nu ne interesează în acest caz în sine. De fapt, intrăm odată cu Balzac într-o literatură a semnificatului, care are un sens și ne permite deci să decupăm semnificantul vizând semnificați. Decuparea are drept funcție esențială delimitarea unităților prin care trece un număr rezonabil de sensuri: unul, două, trei, patru. Căci dacă am decupa prin paragrafe, s-ar pierde articulațiile pe care ar trebui, în

1 *Poetiaue*. n. 1. Seuil. 1970.

consecință, să le reintroducem în miezul acestor unități ample, riscând să avem de fiecare dată prea mult sens.

În construcția cărții dvs. uimește un lucru: anume, că de-cupând, tranșând astfel analiza, într-o serie de foarte mici segmente (de la 1 la 561), ca să puteți inventaria, în chiar mișcarea apariției lor, toate sensurile, ați reușit totuși să rezervați un spațiu întins (de la I la XCIII) intervențiilor teoretice, care alcătuiesc partea cea mai bogată, cea mai reflexivă a cărții dvs. și par în același timp că se ivesc din comentariul însuși al textelor, înscriind astfel demersul critic într-o structură romanescă ce dublează structura obiectului analizat.

Aici am cedat unui soi de pulsione ce explică euforia cu care am scris acest text. Voiam probabil să răspund unui plictis, aproape unui dezgust, în orice caz unei intoleranțe, pe care o resimt acum, poate pe un plan pur personal și trecător, în fața dizertației, a formelor dizertative ale expozeului. Nu mai pot, nu mă mai încercă nicio plăcere să scriu un text, obligat prin forța lucrurilor să se plieze pe un model de exprimare mai mult sau mai puțin retoric, mai mult sau mai puțin silogistic. Chiar și la ora actuală există asemenea modele extraordinar de frumoase, de necesare. Poate că eu însumi voi fi, mai mult ca sigur obligat să revin la ele, dar pentru moment nu pot decât să

desfac, să distrug, să dispersez discursul dizertativ în favoarea discursului discontinuu.

Mi se pare că lucruri asemănătoare au făcut Lévi-Strauss în Mitologice și Clemence Ramnoux în comentariul fragmentelor din Heraclit; erau niște tipuri de circularitate destul de diferite, pe măsura diferenței obiectelor.

De fapt, e una și aceeași tendință la toți, iar numelor pe care tocmai le-ați pomenit li s-ar putea adăuga firesc cele ale lui Lacan, Derrida, Julia Kristeva și Sol-lers, acesta din urmă, în scrierile sale teoretice. La unii dintre ei, cum ar fi Lévi-Strauss, este vorba de o nouă compoziție a discursului, care se străduiește să depășească monodia dizertației, trecând spre o compoziție polifonică. La alții, cum e Lacan, apare o abolire a cenzurii seculare care obliga textul „intelectual” să șteargă orice urmă de strălucire, de țâșnire abruptă a formulărilor; Franța nu a avut un Nietzsche, ca să îndrăznească un discurs (să punem o cratimă aici), din splendoare în splendoare, din abis în abis. Unul din proiectele mele apropiate este chiar de a aborda (așa cum am făcut-o în cazul unei narațiuni: *Sarrasine* de pildă) analiza textului intelectual, a scriiturii științei.

Aș mai adăuga următoarele: îmbucătățind astfel textul, m-aș fi putut gândi că risc să pierd în această muncă discontinuă posibilitatea de a percepe marile structuri, așa cum le descoperi când faci planul foarte inteligent al unei cărți. Or, n-am fost cătuși de puțin deranjat de pulverizarea aceasta, ba chiar mi-am putut da seama cât de admirabil funcționează structurarea textului, chiar și atunci când abandonezi modelele de tip retoric, oricât de bine adaptate le-ai putea concepe. Unul din câștigurile acestor analize a fost tocmai faptul că am putut vorbi textul, fără a-i face vreun plan și fără a fi tentat vreodată să-i fac unul. De fapt, în toată această muncă nu a existat altă structură decât propria mea lectură, înaintarea unei lecturi ca structurare. Într-un cuvânt, am abandonat radical discursul așa-zis critic, pentru a intra într-un discurs al lecturii, o scriitură-lectură.

Ceea ce rezumați, cred, prin această afirmație: „De fapt, e vorba nu de a face manifestă o structură, ci, pe cât posibil, de a produce o structurare”.

Nu sunt singurul care am opus în acest fel structura și structurarea. Opoziția în cauză se înscrie în jocul istoric al semiologiei literare. De fapt, e vorba de a depăși statismul primei semiologii, care

Încerca tocmai să regăsească structuri, structuri-produse, spații ale obiectelor într-un text, pentru a descoperi ceea ce Julia Kristeva numește o productivitate, adică o muncă, o luare în posesie, un bransament la infinitul permutatoriu al limbajului. Gradul de închidere al unui text trebuie evaluat exact. Textul clasic e închis, dar parțial, iar eu am încercat să surprind, printr-o metodă adecvată ipotezei în discuție, cum acest text intră, chiar dacă într-un mod limitat, alienat, în productivitatea infinită a limbajului. Mă tem totuși că nu cumva această operație de depășire să nu fie înțeleasă ca un mod necesar al discursului actual, și că, de fapt, publicul va răstălmăci mișcarea, și o va recupera sub alibiul liniștitor al explicației de text.

Dacă nu mă înșel, aveți în vedere această productivitate infinită, atunci când afirmați, printr-o formulă polemică – „totul semnifică”, a cărei exigență paradoxală conduce deseori la efecte de redundanță între textul-analiză și comentariul dvs.

E o formulă care ar vrea să deturneze un soi de aporie, de imposibilitate: deci, dacă totul nu semnifică, înseamnă că într-un text există ceva ne semnificativ. Care poate fi atunci natura acestui ne semnificativ? Naturalul? Zadarnicul? Nu sunt noțiuni prea științifice, îndrăznesc să o spun, și tocmai acest fapt îmi ridică o problemă teoretică foarte grea, aș zice chiar insolubilă.

Și totuși, pot exista momente ale textului, probabil mult mai puțin numeroase decât aveți impresia, când li-teralitatea enunțului – denotarea – e oarecum suficientă pentru a-i epuiza sensul. Să remarcăm atunci că există, chiar la acest nivel, cel puțin un sens conotat, și anume: *citiți-mă literalmente*. Forța denotării elimină atunci o decupare semantică secundă. A spune: „totul semnifică”, înseamnă a atrage atenția asupra faptului că dacă o frază pare să nu aibă sens la nivel interpretativ, ea semnifică la nivelul limbii însăși. „Totul semnifică” trimite astfel la această idee simplă, dar esențială, că textul e în întregime pătruns, învăluit de semnificanță, că e cufundat complet într-un soi de intersens infinit, care se întinde între limbă și lume.

Ați putea defini cu precizie – tocmai pentru a putea evalua ce anume implică aceste afirmații pentru însuși statutul interpretării și al analizei – cele cinci coduri care au determinat, după dvs., producerea sensului în Sarrasine?

De fapt, am distins cinci mari câmpuri semantice sau coduri. Mărturisesc că nu știu dacă acest decupaj are vreo stabilitate teoretică;

ca să verific, ar trebui făcute pe alte texte experiențe similare.

1. *Codul acțiunilor narative* (sau codul proaieretic, cu un termen împrumutat din retorica lui Aristotel), care face ca noi să citim nuvela exact ca pe o poveste, ca pe o suită de acțiuni.

2. Codul *propriu-zis semantic*, care reunește semnificații mai mult sau mai puțin caracteriali, psihologici, de atmosferă. E lumea conotațiilor, în sensul curent al termenului: atunci când portretul unui personaj, de pildă, încearcă explicit să transmită mesajul: „este nervos”, dar fără ca acel cuvânt, „nervozitate”, să fie vreodată pronunțat: nervozitatea devine semnificatul portretului.

3. Codurile *culturale*, înțelese într-un mod foarte larg, adică ansamblul referințelor, cunoașterea generală a unei epoci pe care se bazează discursul. Cum ar fi cunoștințele psihologice, sociologice, medicale etc. Aceste coduri sunt adeseori foarte puternice, mai ales la Balzac.

4. *Codul hermaeneutic*, care acoperă formularea unei enigme și dezvăluirea adevărului pus de acea enigmă. Într-un mod general, e codul care determină toate intrigile construite după modelul romanului polițist.

5. *Câmpul simbolic*. Așa cum se știe, logica sa diferă în mod radical de o logică a raționamentului sau a experienței. Ea se definește, ca o logică a visului, prin caracterele de intemporalitate, de substituție, de reversibilitate.

Se pare că ați dorit să faceți manifest jocul acestor diferite coduri fără a stabili între ele o ierarhie veritabilă, dar totuși codul simbolic devine obiectul unei prevalențe care se exprimă foarte bine atât în titlu – *S/Z*, o monogramă a castrării – cât și în fascinația stilistică a interpretării. Spuneți chiar dvs.: „O anume plăcere de a-l descrie, și doar umbra unui privilegiu acordat sistemului de simboluri”.

În fond, am încercat să mențin o anume suspendare a ierarhiei, sau cel puțin o ierarhie fluctuantă, între aceste diferite instanțe conform cărora putea fi citit textul. Dar ierarhia se restabilește ca de la sine – fie și doar pentru că apărea o diferențiere structurală, în măsura în care textul clasic e cel care ierarhizează aceste coduri. Codul hermeneutic și codul acțiunilor par a le domina pe celelalte, pentru că de ele depinde „firul” poveștii; logica lor, în mod esențial ireversibilă, se supune presiunii unui cod logico-temporal care constituie

determinarea specifică a povestirii clasice ca povestire lizibilă. Dimpotrivă, celelalte coduri sunt reversibile și presupun o logică diferită: ele sunt constituite din particule de sens cu care e presărat tot textul. Se ajunge astfel, treptat, la o ordine a semnificantului pur, încă foarte alienat la nivelul codurilor culturale și al semnificațiilor psihologice, dar care la nivelul câmpului simbolic dă o extraordinară amploare acestei reversibilități a termenilor, acestei non-logici sau acestei alte logici care conține o energie, o capacitate de explozie a textului, pe care și-o revendică modernitatea.

Pe de altă parte, e sigur că dacă m-am străduit să țin cumpăna egală între coduri ca să pun în valoare pluralitatea semantică a textului, se desprinde, în ciuda strădaniei mele, o prevalentă a câmpului simbolic. Fapt explicabil prin două motive:

1. Conținutul nuvelei, care evocă încurcăturile unui personaj cu un castrat, se bazează, în chiar literalitatea sa, pe un simbolism ce invadează de la început toată scena. Cum s-ar putea ca această castratură sau condiție contingentă să nu trimită neîncetat la castrare, temă simbolică importantă?

2. Cred că lectura simbolică sau parapsihanalică este azi pentru noi între cele mai seducătoare, înzestrată cu o forță extraordinară, irezistibilă, de captare. Propriul nostru corp e cel care-și pune aici în evidență simbolul.

Mă întreb dacă această prevalentă a codului simbolic nu demonstrează cumva faptul că el ar fi, în realitate, cel care le ordonează pe celelalte, justificându-le chiar, în măsura în care ele îl ascund. Penultima secțiune a cărții, unde descrieți sintetic „cele trei intrări” ale câmpului simbolic – „antiteza”, „aurul” și „corpul”, adică limbajul economia și sexualitatea – constituie, de fapt, ca final al comentariului, schița unei interpretări. Fără a prevedea în vreun fel o articulare a celor trei intrări (care pune în joc raportul teoretic dintre psihanaliză, marxism și teoria limbajului, a infrastructurii și a suprastructurii), nu ar putea fi oare considerat acest cod simbolic drept structura – nu obiect, ci matrice a producerii, care susține și motivează structurarea textului ca ansamblu dinamic?

Aveți dreptate; dacă am defini câmpul simbolic ca o unitate ce înglobează toate substituțiile folosite de text; chiar asta am și făcut analizând nuvela: am așezat într-unul și același câmp, cel al simbolului în sens larg, avatarurile antitezei, cele ale aurului și ale corpului,

opunându-i acestui câmp celelalte coduri, mai direct culturale și, drept urmare, aparent mai superficiale. Luat în acest sens global, simbolicul domină desigur codurile minore: el operează structurarea textului, așa cum, cu îndreptățire, afirmați: aurul, sensul și sexul – iată jocul celor trei simbolisme particulare care asigură dinamica textului.

Dar, în interiorul acestui vast câmp simbolic, în sens larg, despre care am vorbit, apare tendința de a desemna ca specific simbolic tot ceea ce se întemeiază pe corp, sex, castrare, psihanaliză; același lucru am făcut chiar și eu, atunci când am restrâns sensul cuvântului „simbol” în interpretarea finală pe care ați amintit-o. Am afirmat că în simbolicul total al textului se poate pătrunde prin trei intrări: una retorică sau poetică (antiteza), alta economică (aurul) și o intrare simbolică, în sensul parțial și precis al termenului (corpul, lectura psihanalitică). Pentru mine, important e să afirm egalitatea celor trei intrări: niciuna nu le domină pe celelalte, niciuna nu le determină. A treia cale de acces, cea a simbolismului psihanalitic, poate părea mai largă, mai importantă decât celelalte, din motivele pe care le-am enumerat deja; dar mi se pare capital ca principiul egalității lor să fie respectat, căci acest principiu îngăduie recunoașterea pluralismului sensului și perspectiva nesfârșită a unei istorii mereu diferite despre text. Marx, Freud și chiar – în împrejurările date – Aristotel, pot la fel de bine să vorbească simultan, cu aceleași drepturi, despre acest text; să spunem mai bine: cu argumente luate din text. Căci în text există porți mai mult sau mai puțin strâmte, dar niciodată o *poartă principală* de intrare, imagine de altfel mai curând mondenă decât structurală.

În legătură cu acest cod simbolic, înțeles în sensul său restrâns, aș dori să insist asupra încă unui aspect. Dvs. folosiți – pentru a rămâne la nivelul simptomatic al terminologiei – un vocabular explicit freudian, lacanian, atunci când calificați, de pildă, drept acting out sau „isterie de conversiune” gestul prietenei naratorului la atingerea corpului castratului și adăugați: „Gestul său de atingere e o irumpere a semnificantului în real, dincolo de zidul simbolului: e un act psihotic”. Dar, pe de altă parte, scrieți: „Ceea ce a fost aici marcat cu numele de simbolic nu se întemeiază pe o știință psihanalitică”. Întreaga dvs. analiză dovedește astfel un dublu joc, de atracție și respingere, față de interpretarea psihanalitică.

Deja în *Despre Racine* m-am folosit de limbajul psihanalitic ca de un fel de *ko ine*, de vulgata culturală. Aș vrea să spun tocmai în legătură

cu asta că dacă în general nu-mi place deloc cuvântul „eseu” aplicat muncii critice (eseul apare atunci ca un mod fals prudent de a face știință), pot să accept cuvântul cu sensul de „încercare”, ca și cum aş spune „a încerca un limbaj, pe un obiect, pe un text”: încerci un limbaj așa cum încerci o haină; cu cât e mai turnată, cu atât merge mai bine și ești mai fericit. Recursul meu la limbajul psihanalitic, ca la orice alt idiolect este de ordin ludic, citațional – și sunt convins că așa se întâmplă la toată lumea, mai mult sau mai puțin de bună credință. Nu ești niciodată proprietarul unui limbaj. Un limbaj doar se împrumută, doar „trece”, ca o boală sau un ban. Ați putut vedea cum, în *S/Z*, contrar oricărei deontologii, nu „am citat sursele” (cu excepția articolului lui Jean Reboul, datorită căruia am cunoscut nuvela). Dacă am suprimat numele creditorilor mei (Lacan, Julia Kristeva, Sollers, Derrida, Deleuze, Serre, între alții) – știu exact că ei au înțeles – am făcut-o ca să marchez faptul că pentru mine textul în întregime e citațional; de altfel, am și amintit acest fapt în prezentarea din carte, vorbind despre rolurile de *compiler* și *auctor* în Evul mediu.

Astea fiind spuse, și pentru a nu mă sustrage întrebării dvs. chiar în termenii în care o puneți – care sunt termeni de „adevăr” al unui limbaj – se prea poate ea atitudinea mea „ludică” în fața psihanalizei să mascheze sau să fie susținută de o neputință de a decide, pentru moment, angajarea ideologică a psihanalizei: ea este, încă, în fond, o psihologie a Subiectului și a Celuilalt sau a atins deja jocul infinit permutativ al unui limbaj fără subiect? Iată ce anume se dezbate sau se va dezbate cu siguranță între Lacan și *Tel Quel*. În momentul de față, eu personal trec de la o direcție la alta, într-un mod, aş zice, „onest”, în măsura în care nu sunt încă în stare să prevăd toate consecințele uneia sau alteia dintre opțiuni; de unde, prezența în munca mea a unei poziții ludice și a unui joc de oglinzi care încearcă cel puțin să evite riscul monologismului, al dogmatismului, al reîntoarcerii la un semnificat unic.

Nu văd totuși de ce o interpretare de tip mai riguros psihanalitic, vorbind în numele unui anume adevăr în formarea sensului – și a non-sensului – ar trebui neapărat să se constituie în monologism și să interzică pluralitatea descifrării.

Mă întreb dacă nu cumva, prin această frumoasă și necesară etalare a textului pe care o teoretizați, afirmând că valoarea nuvelei lui Balzac ține de faptul că „latentul ocupă aici de la început locul

manifestului”, dvs. nu reușiți să evitați tocmai ceva din text care ar pune în joc, în chiar respectivul text, un anume raport dintre manifest și latent. Tocmai de aceea am fost uimit de faptul că, în analiză, acordați puțin spațiu și importanță anumitor aspecte ale familiei de Lanty, descendenți ai castratului ascuns în vila lor sub înfățișarea unui bătrân enigmatic. Balzac subliniază în mod special dubla asemănare a Marianinei și a lui Filippo cu mama lor, Doamna de Lanty, nepoata castratului, care apare drept model al femeii balzaciene: soție, mamă și chiar obiect al dorinței. Se pare că această rețea de relații narcisice articulate pe o descendență, introduce în text o referință incestuoasă și oedipiană (sublimată prin fraza: „Această misterioasă familie avea o atracție aparte pentru un poem al lordului Byron”, care funcționează ca un indice simbolic, dar și ca referință literară): ea ar putea avea o importanță anume pentru a defini, în raport cu forma centrală a castrării, sistemul dorinței, matricea simbolică care susține și determină însăși producerea textului. Să spunem că, în mare, tăcerea aceasta referitoare la Oedip, ca formă structurantă a dorinței subiectului, a scriiturii, dar, La fel de bine, și a lecturii, pare să se manifeste simptomatic în modul cum ați ținut cu orice preț să eliminați autorul, subiectul enunțării, aici Balzac, ca origine reperabilă a povestirii, manifestată în text prin semnătura sa (și prin tot ce ea conține), dar și prin redublarea încarnată în narator. Sugerați acest lucru atunci când afirmați că ați vrut să recunoașteți în scriitură, „materia unei conexiuni, și nu a unei filiații”, adică să aboliți orice trimitere la origine, la Tată (așa cum apare formulată problema la Freud sau Lacan și, foarte recent, în *Ies Essais sur le symbolique* a lui Guy Rosolato). Și totuși, nu văd de ce anume cele două descrieri ar fi opozabile sau exclusive: a le opune nu înseamnă a atenta la pluralitatea codurilor în chiar câmpul simbolic?

Întrebarea-obieție pe care mi-o puneți dovedește în ce măsură sunteți un bun cititor al lui Lévi-Strauss, căci acesta, într-o scrisoare personală, evident, necunoscută dumneavoastră, mi-a făcut o demonstrație minunată și convingătoare, la capătul căreia puteai dovedi fără orice dubiu incestul din *Sarrasine*. Și totuși, demonstrația lui Lévi-Strauss este... Lévi-Straussiană, și nu freudiană. De altfel, putem fi oare siguri că Lacan ar atribui și azi un loc atât de decisiv – cum credeți dvs. – p? oblemei lui Oedip?

În ce privește autorul, l-am eliminat radical pe Balzac din

comentariul meu – de altfel, în treacăt fie spus, e fals să vedem în lucrarea mea o „lectură a lui Balzac”: ea e o lectură... a lecturii, pentru că am crezut că e important să demonstrez că se poate vorbi „în fond” despre un text, fără a-l determina; de altfel, chiar dacă am păstra determinarea, ea nu ar fi decât un cod critic printre altele; am început să codific toate referințele posibile la viața și opera lui Balzac ca unități ale codului școlar și universitar, un cod, prin urmare, cultural; atunci istoricii și psihologii literari ar fi fost oare mai satisfăcuți decât de faptul că am tăcut? Dacă ar fi să vorbesc despre autor, atunci aş respinge, în ce îl privește, ideea că poate fi teritoriul unei proprietăți, moștenirea, filiația, Legea. Dar dacă aş reuși cândva să înlocuiesc determinarea cu un multitext, cu o țesătură de conexiuni, atunci aş putea reprivi autorul ca pe o ființă de hârtie, prezent în propriul text ca inscripție (i-am citat deja în acest sens pe Proust și pe Genet). Aș spune chiar că abia aștept această zi, că o doresc: atunci mi-ar plăcea să scriu o biografie.

Această voință formală de a scăpa de constrângerea determinării își găsește un puternic ecou în chiar limba comentariului. Într-adevăr, pornind de la apelul la sistemul citării, despre care ați vorbit, se produce un soi de joc continuu al conceptului, ca și cum un concept nu ar putea fi niciodată introdus, fără a fi imediat reziliat, ambiguizat, dacă se poate spune, în înaintarea și reverberarea textului.

Dacă e adevărat ce spuneți, atunci înseamnă că sunt în scriitură exact ceea ce doresc. Deoarece pentru mine este fundamental inacceptabil scientismul, adică discursul științific care se concepe ca știință, dar își cenzurează conceperea ca discurs. Nu există decât un singur mod de a-ți dialectiza munca: de a accepta să scrii, să intri în mișcarea scriiturii, rămânând pe cât e cu puțință riguros. Balansul conceptului nu trebuie să fie corectat printr-un consens al cititorilor competenți; el e menținut prin sistemul autorului, prin idiolectul său. E suficient ca, în interiorul discursului, conceptele să fie ajustate între ele, în așa fel încât celălalt text, textul tutore, obiectul, oricare ar fi, cel pornind de la care scrii, să fie doar străbătut de limbaj, și nu scrutat frontal.

Credeți că în aceste condiții o asemenea analiză ar putea avea valoarea de model metodologic și că ar permite eventuale aplicări?

Nu cred – și nici nu doresc – ca munca mea să aibă valoarea unui model științific aplicabil altor texte; sau dacă s-ar întâmpla așa ceva,

s-ar dovedi fecunde tocmai deformările metodei. Acest tip de comentariu ar putea avea un oarecare viitor la un nivel mai modest, didactic, și nu metodologic. De pildă, ar putea folosi provizoriu la predarea literaturii – spun provizoriu, deoarece nimic nu ne spune că trebuie să continuăm cu „predarea literaturii” –, nu ca model, ci ca posibilitate de a descătușa explicarea, de a o face să intre în spațiul lecturii și a deschide în această învățare un drept total simbolului.

Cum poate fi concepută posibilitatea obiectivă a unui asemenea demers din moment ce o nuvelă de treizeci de pagini solicită, numai pentru ea, un comentariu de două-sute douăzeci de pagini?

E o problemă pe care tocmai voiam să o pun în dis-decuție: cum să treci de la un text-tutore de treizeci de pagini, la un roman de dimensiuni normale?

Nu vi se pare că această extindere riscă să producă prin ea însăși o reîntoarcere la o codificare de tip larg, de tip sintetic?

Da, riști să faci planul romanului pe ansambluri mari, pentru a evita repetările obositoare. Căci, pe un număr întins de pagini, codurile, semnele, ca de altfel în orice limbă, se repetă – s-a văzut deja în *Sarrasine*: există redundanță, iar asta ar deveni foarte repede plictisitor. După părerea mea, nu e atât o problemă de teorie, cât una de compoziție. Cum să expui acest gen de analiză?

În orice caz, roman sau nuvelă mai scurtă, dacă vrem să continuăm asemenea analize, trebuie găsite texte care să nu fie, într-un anume fel, nici plate, nici originale și care, tocmai prin acest fapt își lasă corect interpretată rezistența în fața pluralului scriiturii. E drept că *Sarrasine* s-a dovedit a fi un text extraordinar de adecvat.

Lucru pe care îl teoretizați astfel: „Nu există nicio altă probă de încercare a unei lecturi decât puterea și rezistența sistematicii sale”. Să nu subînțelegem de aici că operația comentariului tinde să permită un soi de reie-rarhizare a valorilor literare, în măsura în care ea însăși se constituie ca experiență literară sau, așa cum spuneți și dvs., ca discurs al lecturii, ca scriitură-lectură?

Da, și nu trebuie să ne fie nicio teamă. *Mutatis mutandis*, Evul mediu a trăit doar recitind textele anticilor, greci sau latini. Poate că literatura va fi și acum așa ceva: un obiect de comentat, un tutor pentru alte limbaje; doar atât. Cine știe?

Aș dori să evocați acum, pentru a ilustra dintr-un alt punct de vedere acest ansamblu de afirmații, experiența pe care a constituit-o

pentru dvs. cartea contemporană cu S/Z, Imperiul semnelor, unde abordați într-un mod mai polemic și chiar mai personal problema atât de delicată a statutului sensului.

E o carte în care am dorit să vorbesc despre Japonia, despre Japonia mea, adică despre un sistem de semne numit Japonia.

Mi se pare că această dragoste pentru Japonia ascunde de fapt o altă dragoste, mult mai ad-ncă: cea a rezervei față de sens.

Am crezut că citesc, în numeroasele trăsături ale vieții japoneze, un anumit regim al sensului, care îmi pare aproape regimul ideal. De când lucrez, am scris mereu despre semn, despre sens, semnificație, în domenii foarte variate; atunci e normal să am eu însumi un fel de etică a semnului și a sensului care este enunțat acolo.

Cum ați defini-o?

În două cuvinte, care mai mult creează probleme decât limpezesc ceva: o etică a semnului vid. Japonia oferă exemplul unei civilizații în care articularea semnelor e foarte fină, dezvoltată, un teritoriu unde nimic nu e lăsat în voia non-sensului; dar acest nivel semantic: tradus printr-o extraordinară finețe a tratării semnificantului, nu vrea să spună nimic și, într-un fel, nu spune nimic: el nu trimite la niciun semnificat și mai ales la niciun semnificat ultim, exprimând astfel pentru mine utopia unei lumi strict semantice și, deopotrivă, strict atee. Ca și mulți alții, îmi refuz profund civilizația, până la scârbă. Iar cartea aceasta exprimă revendicarea absolută a unei alterități totale, de care am nevoie și care poate, numai ea, să provoace fisura simbolicului, a simbolicului nostru.

Cum vă explicați acest fenomen aparent contradictoriu care vă permite să recunoașteți imaginea ideală și eliberatoare a unei armonii a sensului și a non-sensului într-o societate cu o realitate economică și cu valori ideologice articulate într-un sistem la fel de represiv ca și cel din propriile noastre societăți?

Japonia oferă imaginea cu totul specială a unei feudalități care s-a deschis, în mai puțin de un secol, spre o extraordinară expansiune economică. Prezența etică a feudalității menține în această societate intens tehnicistă – și nu autentic americanizată – un ansamblu de valori, o artă de a trăi, probabil destul de fragilă istoric, care trebuie legate, pe de altă parte, și de absența fundamentală a monoteismului. Un sistem aproape în întregime scufundat în semnificant funcționează astfel printr-un recul continuu al semnificatului: tocmai acest lucru am

încercat să-l dovedesc la nivelul esențial al vieții cotidiene (hrana, dar și locuința, machiajul, dar și sistemul adresărilor). Această șlefuire a semnificantului, a simbolicului traduce, în pofida înscrierii sale într-un regim de exploatare de tip capitalist, o anume reușită a civilizației și, tocmai de aceea, o superioritate parțială, dar indiscutabilă, asupra societăților noastre occidentale, unde eliberarea semnificantului este blocată de peste două mii de ani prin dezvoltarea unei teologii monoteiste și a ipostazelor sale („Știință”, „Om”, „Rațiune”).

Am pus astfel în practică exigența care era altfel tratată în comentariul la *Sarrasine*: experimentarea unui anumit pluralism al nivelurilor, adică imaginarea unui soi de dialectică desprinsă de diferite determinări. Am crezut că pot – în măsura în care apare, chiar în teoria marxistă, o exigență a pluralismului istoric – să mă situez astfel, în timpul unei scurte încercări, la nivelul unui nivel: adică chiar la nivelul unei pelicule de viață, care, evident, trebuie așezată în ceea ce numim, clasic, suprastructuri (dar, cum bine știți, imaginea lui *deasupra* și *dedesubt* mă deranjează).

Trebuie să mai adaug că acest eseu a apărut într-un moment al vieții când am simțit nevoia să intru cu totul în semnificant, adică să mă desprind de instanța ideologică privită ca semnificat, ca risc al revenirii semnificatului, teologiei, monologismului, legii. Cartea aceasta e cumva, într-un fel, o intrare nu în roman, ci în romanesc: adică semnificantul și reculul semnificatului, oricât de stimabil ar fi acesta din urmă prin natura sa politică.

O ilustrare percutantă a acestui clivaj poate fi găsită în evocarea studenților japonezi de la Zengakuren, cu atât mai semnificativă, cu cât precede finalul cărții: „În sfârșit, supremă îndrăzneală a semnului, uneori se acceptă ca sloganurile scandate de către combatanți să enunțe nu Cauza, Subiectul acțiunii (pentru ce sau împotriva cui luptă) – ar însemna o dată mai mult să facă din cuvânt expresia unei rațiuni, asigurarea unui drept legitim –, ci doar acțiunea în sine („Cei de la Zengakuren vor lupta”), care nu mai e astfel ornată, justificată de limbaj – divinitate exterioară și superioară luptei, ca o Marse-ieză cu bonetă frigiană – ci dublată printr-un pur exercițiu vocal, care adaugă doar volumului violenței un gest, un mușchi în plus.

Această disociere nu probează cumva un soi de ruptură cu preocuparea centrală pe care ați formulat-o pe vremuri ca angajare politică a formei, ca raport critic între formă și istorie, ca deschidere

teoretică asupra posibilității unui praxis?

Dacă mi-am schimbat părerea în legătură cu acest punct de vedere, considerați-o ca pe o deplasare, și nu o renegare. Acum n-aș mai putea fi mulțumit să relaționez formele și conținuturile ideologice, așa cum am făcut-o în *Mitologii*. Nu cred că e fals, dar genul acesta de raport e azi deja dobândit: toată lumea poate să denunțe caracterul mic burghez al unei forme. Lupta ar trebui dusă azi mai departe, într-o încercare de a fisura nu semnele, semnificații de-o parte, semnificații de alta, ci însăși ideea de semn: operație care s-ar putea numi o semioclastie. Discursul occidental ca atare, în temeliile sale, cu formele sale elementare, trebuie acum fisurat.

În acest sens, refuzați orice determinare a cercetării de către o angajare politică concretă.

Dacă rămânem la nivelul direct al acestui raport, suntem condamnați la repetiție, la stereotip; nu ne mai aflăm în perimetrul cunoașterii, ci al repetării cunoașterii, adică în catehism. Nu putem inventa, deplasa. Cred că invenția trebuie să se situeze dincolo de asta. În Occident, în cultura noastră, în limba și limbajele noastre trebuie să se declanșeze o luptă pe viață și pe moarte, o luptă istorică împotriva semnificatului. Iată problema care domină interviul acesta. L-am putea chiar intitula: „Distrugerea Occidentului”, într-o perspectivă nihilistă, în sens aproape nietzscheean al termenului, ca fază esențială, indispensabilă, inevitabilă, a luptei, a atingerii unui „nou mod de a simți”, a unui „nou mod de a gândi”.

Mi se pare că aici atingem o limită specifică a raportului dintre scriitură și politică, dar și a celui dintre scriitură și știință. Kefuzând orice determinare, dvs. enunțați ca exigență contradictorie a discursului intelectual adevărul formulat de către Mallarmé sub termenul ambiguu de „literatură”: scriitura, ca semnificant al dorinței, constituie ea însăși câmpul închis al eliberării sale; ea include în mod logic termenul politic, în absența căruia nimic nu poate fi conceput, dar ca utopie, iar acțiunea sa, pentru a-și păstra integritatea, nu se poate exercita decât ca „acțiune restrânsă”, intrând cu istoria doar într-un raport pur problematic, „în vederea unui mai târziu sau niciodată”. Vă închideți astfel în Imperiul semnelor, „cabinetul semnelor”, despre care spuneți atât de adevărat că „era habitatul mallarmeean”. Sunteți un fetișist al textului, care nu acceptă nicio știință, nici a lui Marx, nici a lui Freud, gata oricând să retezați „împletitura” textului, așa cum

Încearcă s-o facă Sollers, exercitând asupra cărții dvs. un fel de presiune ideologică. Credeți că acest cuvânt, „Teorie”, pe care îl discutați atunci când, pe coperta de la S/Z, invocați edificarea (colectivă) a unei teorii eliberatoare a semnificantului, corespunde acestei mișcări? Sau poate că implică o altă idee; anume că, în mod inevitabil, discursul eliberator al cunoașterii, mai mult decât oricare altul, nu se menține decât schițând mereu gestul castrator, care înscrie, de pildă, fetișismul în câmpul științei

Nu cred că a *aștepta* înseamnă *a se închide*. Și să mai observăm că la noi închiderea e întotdeauna considerată ca un blam; suntem încă prizonierii unei mitologii romantice, alpestre, a vastului, a deschisului, a totalului, a marelui suflu. Dar contra-închiderea nu înseamnă neapărat deschidere, ci, mult mai sigur, suprimarea centrului. Tocmai acest lucru cred că l-am învățat în Japonia: habitatul – casa japoneză – e suportabil, încântător chiar, dacă ajungi să-l vezi, să-l demobilezi, să-l descentrezi, dezorientezi, dezoriginezi. Acest vid, numit mai sus „nihilism” (cu o referire la Nietzsche), este necesar și, în același timp, tranzitoriu. Pentru mine, acesta ar fi postulatul actual al luptei ideologice în societatea noastră: e prea târziu pentru a păstra textul ca pe un fetiș, în stilul clasicilor și romanticilor; este *deja prea târziu* pentru a tăia acest text fetiș cu cuțitul științei castratoare, așa cum fac științtii, pozitivistii și uneori marxistii; după cum, este *încă prea devreme* pentru a tăia tăietura, pentru a bara știința, fără ca aceasta să se observe, în raport cu ceea ce se numește realul politic, ca o a doua castrare, o castrare a castrării. Am ajuns deja aici; de-acum trebuie să trăim în nelocuibil. Cum spunea Brecht – și nu-l putem suspecta de o pierdere a speranței și a încrederii revoluționare: *Așa merg lucrurile și nu merg deloc bine*.

Un raport aproape maniac cu instrumentele grafice Aveți o metodă de lucru?

Totul depinde de nivelul la care vă situați meditația asupra muncii. Dacă e vorba de perspective metodologice, atunci n-am nicio metodă. Dar dacă vă referiți la diferite practici de muncă, bineînțeles că am. Și atunci întrebarea dumneavoastră mă interesează tocmai în măsura în care un soi de cenzură privește acest subiect ca pe un tabu, pretextând că pentru un scriitor sau un intelectual ar fi futil să vorbească despre scrisul său, despre *timingul* sau despre masa lui de lucru.

Atunci când mai multă lume e de acord să considere o problemă fără importanță, înseamnă că, în general, lucrurile stau exact invers. Nesemnificativul e tocmai teritoriul adevăratei semnificațe. Nu trebuie să uităm niciodată. Iată de ce mi se pare esențial să întreb un scriitor despre felul în care muncește. Și asta, la nivelul cel mai material, aș spune chiar, minimal, cu puțință.

* op. cit., pp. 170 – 176. (Text apărut inițial în *Le Monde*, 27 sept. 1973).

Înseamnă să faci un act antimitologic: să contribui la răsturnarea vechiului mit care continuă să prezinte limbajul drept instrumentul unei gândiri, al unei interiorități, pasiuni sau a mai știu eu ce, iar scriitura, în consecință, drept o simplă practică instrumentală.

Ca întotdeauna, de altfel, istoria ne indică limpede calea de urmat pentru a înțelege că acte foarte laicizate și inutile în spațiul nostru, cum ar fi, de pildă, scriitura, sunt în realitate greu încărcate de sens. Atunci când reaşezăm scriitura într-un context istoric, adică antropologic, observăm că ea a fost multă vreme înconjurată de un întreg ceremonial. În vechea societate chineză, pentru a scrie trebuia să te pregătești, adică trebuia să exersezi mânuirea penelului printr-o asceză cvasireli-gioasă. În anumite mănăstiri creștine din Evul mediu, copişti nu se apucau de lucru decât după o zi de meditație.

Personal, numesc ansamblul acestor „reguli”, în sensul monastic al termenului, care predetermină opera (fiind important să distingi diferitele coordonate: timp și spațiu de lucru, ba chiar gestul scrierii), „protocoluri” de lectură. Etimologia e clară: *protocol* – prima filă pe care o lipești înainte de a începe.

Înseamnă că propria dv. muncă se înscrie într-un ceremonial?

Într-un anume fel, da. Să luăm, de pildă, gestul scrierii. Aș putea să afirm că am un raport aproape maniac cu instrumentele grafice. Le schimb destul de des din pură plăcere. Încerc altele noi. Am, de altfel, mult prea multe stilouri. Nici nu mai știu ce să fac cu ele. Și totuși, de cum văd altele, le-aș dori. Nu mă pot împiedica să le cumpăr.

Când au apărut în comerț creioanele tip „carioca”, mi-au plăcut mult (faptul că proveneau din Japonia, mărturisesc că nu mi-a displicut defel). Apoi le-am abandonat, pentru că au totuși un defect: se îngroașă tușul prea repede. Am folosit însă la fel de bine și penița: nu cea de tip „sergent-major”, prea uscată, ci penițele mai moi, de tip

„J”. Pe acelea le-am încercat aproape pe toate, cu excepția pixurilor cu pastă, stil *bic*, față de care n-am simțit nicio atracție. Aș spune chiar, cu un pic de răutate, că există până și un „stil bic” care e adevărată „copială”, o scriitură care transcrie pur și simplu gândirea.

La drept vorbind, revin mereu la bunele stilouri cu cerneală. Important e că ele îmi pot oferi această scriitură blândă, la care țin în mod absolut.

Dar vă scrieți toate lucrările de mână?

Nu-i chiar așa de simplu. În ce mă privește, trebuie distinse două stadii în procesul creației. Apare întâi de toate clipa când dorința se investește în pulsivitatea grafică, dând naștere unui obiect caligrafic. Urmează apoi momentul critic, când acesta din urmă se oferă celorlalți într-un mod anonim și colectiv, transformându-se, la rândul său, în obiect tipografic (și să o spunem răspicat: comercial; fenomenul începe chiar în momentul respectiv). Deci, mai întâi scriu întregul text cu stiloul. Apoi îl reiau, de la un cap la altul cu mașina (doar cu două degete, fiindcă nu știu să bat).

Până în clipa de față, cele două etape – prima, de mână, a doua. la mașină – erau, într-un anume fel, sacre pentru mine. Dar trebuie să mărturisesc că sunt pe cale de a încerca o schimbare. Tocmai mi-am cumpărat o mașină de scris electrică. Zilnic exersează bătând cam o jumătate de oră, în speranța că o să mă convertesc la o scriitură mai dactilografică.:

La această hotărâre m-a împins o experiență pur personală. Având multe sarcini de îndeplinit, am fost câteodată obligat (deși nu-mi prea place, dar totuși mi s-a întâmplat), să dau textele unor dactilografe. Când m-am gândit mai bine la ce am făcut, m-am simțit foarte jenat. Fără să fac niciun fel de demagogie, faptul reprezenta pentru mine alienarea acestui raport social în care o ființă, copistul, e izolat de maestru într-o activitate – i-aș spune – aproape sclavagistă, în timp ce câmpul scriiturii e tocmai un spațiu al libertății și al dorinței. Pe scurt, mi-am spus: „Nu există decât o soluție. Trebuie să învăț cu-adevărat să bat la mașină”. Philippe Sollers, căruia i-am vorbit despre problema mea, mi-a explicat cum, începând din clipa când a reușit să dactilografieze cu o viteză acceptabilă, scriitura directă la mașină crea un soi de spontaneitate particulară, de o frumusețe aparte.

Mărturisesc că sunt încă departe de reușita convertirii. Chiar mă

îndoiesc că am să ajung vreodată să renunț cu totul la scrierea de mână, oricât de vetustă și individualistă ar părea. În orice caz, iată unde am ajuns, încerc cu adevărat să încurajez prefacerea aceasta. Și prejudecata mea a început deja să cedeze câte puțin.

Acordați o importanță la fel de mare locului de muncă?

Nu pot să lucrez într-o cameră de hotel. Nu hotelul în sine mă deranjează, fiindcă nu-i vorba de o problemă de ambianță sau de decor, ci de organizarea spațiului. (Nu degeaba sunt sau mi se atribuie calificativul de structuralist!).

Ca să „funcționez”, trebuie să fiu în stare să-mi reproduc structural spațiul obișnuit de muncă. La Paris, locul de muncă (zilnic de la nouă jumate la 13 – acest *timing* regulat, de funcționar al scrisului îmi convine mai mult decât un *timing* aleatoriu, care presupune o stare de excitare continuă) e în dormitor (cameră în care nu mă spăl și nici nu mănânc). E completat de un spațiu pentru muzică (zilnic cânt la pian, aproape la aceeași oră: 14, 30) și de unul pentru „pictură”, cu multe ghili-mete (cam la opt zile o dată, sunt un pictor de duminică; deci îmi trebuie un loc unde să măzgălesc).

În casa de la țară, am reprodus exact cele trei spații. Nu contează prea mult că nu sunt în aceeași cameră. Căci nu pereții despărțitori contează, ci structurile.

Dar asta nu e totul. Spațiul de muncă propriu-zis trebuie el însuși să fie împărțit într-un anumit număr de microspații funcționale. Întâi de toate, îmi trebuie o masă (îmi place să fie de lemn; am o relație bună cu lemnul). Îmi mai trebuie un spațiu suplimentar lateral, adică o altă masă unde să-mi pot înșira diferitele fragmente ale muncii curente. Și apoi, un loc pentru mașina de scris, un pupitru pentru diferitele mele „memorizatoare”, „micro-planning”-uri pentru următoarele trei zile, „macroplan-ning”-uri pentru un trimestru etc. (Rețineți că nu mă uit niciodată la ele. Simplul fapt că le știu acolo îmi e de-ajuns). În fine, am un sistem de fișe cu un format foarte riguros: un sfert dintr-o coală obișnuită. Așa au arătat cel puțin până în ziua când normele au fost răsturnate în cadrul unificării europene (pentru mine a fost una din cele mai dure lovituri ale Pieței Comune). Din fericire, nu sunt totuși excesiv de obsesional. Dacă aș fi fost așa, ar fi trebuit să-mi iau de la zero toate fișele de când am început să scriu, deci cam de vreo 25 de ani.

Fiind eseist, și nu romancier, care e partea de documentare în

pregătirea muncii dvs?

Cel mai mult îmi displace munca de erudiție. Nu iubesc bibliotecile. Acolo citesc foarte greu. Contactul imediat și fenomenologic cu textul tutore îmi provoacă o excitare. Deci nu încerc să-mi alcătuiesc o bibliotecă prealabilă. Mă mulțumesc să citesc textul în cauză, și asta într-un mod destul de fetișist: notez anumite pasaje, unele întâmplări, chiar anumite cuvinte care au puterea de a mă exalta. Treptat, înscriu pe fișe, fie citate, fie idei care-mi vin, dar ciudat, deja într-un ritm anume al frazei, așa încât, din clipa aceea, lucrurile capătă deja felul de a fi al unei scriituri.

Ca pas următor, o a doua lectură nu e neapărat obligatorie, în schimb, pot alcătui o anume bibliografie, căci din clipa aceasta cad într-un soi de stare maniacală. Tot ce încep să citesc știu că va fi inclus inevitabil în munca mea. Singura problemă e să evit ca lecturile de agrement să interfereze cu cele destinate scriiturii. Soluția e foarte simplă: primele, de pildă un clasic sau o carte a lui Jakobson despre lingvistică, foarte pe placul meu, le citesc seara, în pat, înainte de a adormi. Celelalte (chiar și textele de avangardă) – dimineața, la masa de lucru. Nimic arbitrar în ce fac. Patul e mobilă iresponsabilității. Masa – cea a responsabilității.

Cum vă reușesc acele apropieri neașteptate, specialitatea dvs? Vi faceți un plan înainte de a începe să scrieți?

Corespondențele nu sunt o problemă legată de scriitură, ci de analiza textului. Există persoane care au un reflex structural și văd toate lucrurile în termeni de opoziție. Altele nu au acest reflex. Cam asta e.

Cât despre elaborarea unui plan, recunosc că mi-am sacrificat din timp cu așa ceva pe vremuri, la începutul semiologiei. De atunci încoace, a început mișcarea de punere în discuție a dizertației. Experiența mea universitară mi-a dovedit și constrângerile foarte opresive, ca să nu spun represive, ale mitului planului și ale dezvoltării silogistice și aristotelice asupra studenților (aceasta a fost chiar una din problemele pe care am încercat să le abordăm acum în cadrul seminarului). Pe scurt, am optat pentru un decupaj aleatoriu (l-am numit „tablouașul”). Ideea mea e să deconstruiesc dizertația, să-l eliberez pe cititor de neliniști, să consolidez partea critică a scriiturii, făcând chiar să se clatine însăși noțiunea de „subiect” al unei cărți. Dar atenție! Faptul că încerc, din ce în ce mai mult, să-mi scriu textele din

fragmente, nu înseamnă cătuși de puțin că am renunțat la orice constrângere. Când înlocuim logica prin hazard, trebuie să fim atenți ca acesta să nu devină, la rândul său, mecanic. Personal, procedez conform unei metode pe care-aș numi-o, inspirându-mă din unele definiții ale zen-ului, „accident controlat”. De pildă, în partea a doua, cea consacrată lui Șade, din Șade, *Fourier, Loyola*, hazardul nu a apărut decât odată cu primul gest constructiv, acela prin care am dat un titlu fiecărui fragment. În *Plăcerea textului*, am ales ordinea literelor alfabetului. În final, fiecare carte își cere propria-i formă.

Nu v-ați gândit niciodată să scrieți un roman?

Un roman nu se definește niciodată prin obiectul său, ci prin abandonarea spiritului serios. Când suprim, când corectez un cuvânt, când îi controlez eufonia sau o figură, când găsesc un neologism, toate acestea îmi provoacă o savoare lăcomă a limbajului, o plăcere cu adevărat romanescă.

Dar cele două operații ale scriiturii care îmi aduc plăcerea cea mai intensă sunt – prima – de a începe; a doua – de a încheia. În fond, am optat provizoriu pentru scriitura discontinuă tocmai pentru a-mi spori această plăcere.

Jocul caleidoscopului

Începând cu Gradul zero al scriiturii, publicat în 1953 Roland Barthes s-a menținut pe traseul actualității teoretice, prezent neobosit la fiecare din întâlnirile pe care avangarda le fixa celor mai străluciți combatanți ai săi Nicio pierdere a respirației în toți acești douăzeci de ani de producție critică: traiectul său în modernitate evocă aproape săgeata lui Zenon din Elea, „care vibrează, zboară și totuși nu zboară deloc”, într-atât pare a fi ajuns la țintă. Iluzie, fără îndoială: Roland Barthes afirma ca nu țintește vreo destinație obiectivă.

Și totuși, fiecare dintre cărțile acestui scriitor pare să ofere premisele unei viitoare împliniri, a cărei scadență ar amina-o amuzându-se: marcata profund de

* op. cit., pp. 133 – 193. (Text apărut inițial în *Les Nouvel-les littéraires*, 13 ian., 1975).

dorința scriiturii, s-ar spune că opera îi refuză cele mai naturale chemări. În fond, el refuză să compună. Preferă să-i ofere publicului cealaltă față a scriitorului, una pe care s-ar așeza, ca într-un portret academic, mâna stângă, nepăsătoare, cea care nu scrie, dar pare că susține întreaga greutate a creației. Talentul lui Roland Barthes este de

a se afla mereu la nașterea operei și de a nu se lăsa niciodată surprins decât muncind: el este, în sensul cel mai socratic al cuvântului, un vaamoș de texte, de aventuri și de emoții literare. L-am întâlnit când tocmai îi apărea Plăcerea textului, fără îndoială, una din cele mai importante cărți ale deceniului.

Sunteți un cititor, dar desigur unul așa cum îl înțelegea Oswald Spengler: el afirma că marea artă de a citi a murit pe vremea lui Goethe și că din acel moment cititorul demoralizează cartea. Vă situați desigur la extremitatea acestei acțiuni de demoralizare, slab încurajată în rest de către o armată de obscuri grămătici și de alți scriitori cu diplomă.

În limba franceză, a demoraliza a avut două sensuri, în secolul al XIX-lea, însemna a suspenda morala, a se menține în amoralitate. Iar sensul de azi e de a descuraja. Oare descurajăm lectura? Sau, dimpotrivă, o amoralizăm? La modul ideal, ar trebui să nu faci nimic pentru a o descuraja, dar ar trebui să faci în schimb totul ca să o imoralizezi... De vreo cinci ani, problema lecturii e în primul plan al scenei critice. Faptul în sine e justificat azi, când dispunem de instrumente epistemologice bine adaptate. Două metodologii ar trebui să ne permită o nouă concepție asupra lecturii: pe de-o parte” critica ideologică și, pe de altă parte, psihanaliza freudiană, ambele punând pe alte baze o nouă filosofie a subiectului uman, de unde, obligația de a propune un nou subiect-cititor.

Acestea fiind spuse, fiecare dintre noi e angajat într-o generație, într-o cultură, în obișnuințe... În fața cărților altora, mă simt, personal, un cititor cu totul aparte, în sensul în care cred că sunt foarte dezinvolt. Atunci când mi se face complimentul că sunt un cititor, pe de-o parte, asta mă măgulește mult – ce compliment mai frumos decât acesta? –, pe de altă parte, mă simt nedemn de el: de fapt, citesc puțin și, o repet, cu dezinvoltură. Dacă o carte mă plictisește – și o carte mă plictisește ușor – o abandonez. Am destul de puțin timp pentru citit, doar seara, înainte de a adormi... și atunci ara chef să citesc mai degrabă cărți vechi, „coapte”, dintr-o cultură trecută...

Nu cred că v-am silit să spuneți „dezinvoltură”. Acum douăzeci de ani afirmați că „scriitura nu e câtuși de puțin un instrument de comunicare, ea nu e calea deschisă prin care s-ar strecura o intenție a limbajului”. Era o frază definitivă?

Cred că n-ar trebui nici să renegi, nici să susții sistematic

vreodată o frază scrisă. Astăzi ea s-ar conota – cum se spune – diferit. Ceea ce rămâne adevărat aici este constanța unei teme paradoxale și reactive, protestând mereu împotriva reducăiei – care face de obicei din limbaj un simplu instrument de comunicare. Fraza aceasta își depășea timpul în măsura în care e din ce în ce mai greu să susții – deoarece psihanaliza, semiologia, structuralismul s-au amestecat deja în problemă – că limbajul e doar un instrument de exprimare și comunicare: când un subiect uman vorbește, se știe că se petrec simultan o mulțime de alte lucruri (în el și deopotrivă în cel căruia i se adresează), decât simplul mesaj studiat de lingvistică.

Severitatea proiectului științific – semiologia – lasă loc tot mai mult plăcerii, lăcomiei chiar, a limbii, iar în cazul dvs. se pare că exercițiul stilului o ia dreptat înaintea exercițiului științific.

Dumneavoastră considerați stilul drept un decor inutil și drăguț. În ce mă privește, nu-l consider așa ceva.

E o aventură foarte complexă. Timp de secole, truda stilului a fost alienată de către niște ideologii care nu ne mai aparțin. Oricum ar fi, ceea ce numim scriitură – adică truda corpului care e pradă limbajului – trece prin stil. În munca scriiturii există întotdeauna o fază stilistică. Scriitura începe chiar prin stil, care nu-i acel „scris-frumos”: ci se referă – am mai spus-o deja în *Gradul zero al scriiturii*, la profunzimea corpului și nu poate fi redusă la o intenție de înfrumusețare mărunț estetică.

Și totuși, există în cazul dvs., acest gust pronunțat pentru neologisme și alte metafore...

Desigur, îi recunosc fără să ezit.

N-aș merge până acolo încât să mărturisesc că adeziunea dvs. pentru Oulipo nu m-ar surprinde foarte mult, dar în fine...

Nu, dar e foarte amuzant să scrii; să nu uităm și aspectul acesta. Desigur* stilul e un soi de agreement de călătorie. Vorbeam despre comunicare; acum am să revin și am să mă fac avocatul ei: un text conceput cu ajutorul instrumentului stilistic are oricum mai multe șanse de comunicare decât un altul, în actuala stare a civilizației și culturii noastre, pentru că acel text e un instrument de difuzare și de percutare. Deci, fie doar din punct de vedere tactic, și ar fi mai bine să acceptăm această trecere prin stil. Personal, nu m-aș lăsa închis în opoziția dintre stil, pe de-o parte și ceva mai serios, pe de alta. Seriosul se află în semnificant, adică și în stil, fiindcă acolo începe scriitura.

Și totuși, umbra semnificațiilor începe să se îngusteze.

Sigur, cuvântul s-a uzat prin forța lucrurilor, dar nu a încetat să fie util. Chestiune de apreciere.

Dar chiar dvs. ați trecut unele cuvinte pe linie moartă...

Sunt foarte sensibil la prospețimea cuvintelor – de unde gustul pentru neologisme – și, invers, la uzura lor: trăiesc mereu într-un raport neliniștit cu limbajul, din care cauză percep foarte rapid măsura gustului și dezgustului meu pentru anumite cuvinte. Îmi trec, la drept vorbind timpul, adoptându-le pe unele, lichidându-le pe altele. Deci nu trăiesc mereu cu aceleași cuvinte, fapt care-mi îngăduie necesare operațiuni de de-flație asupra limbajului, acte periodice utile.

Michaux spunea că un cercetător, cu cât află mai multe lucruri, cu atât are mai puțin timp pentru a-și evalua noua ignoranță. Care este, azi, întinderea ignoranței dvs?

Ca fiecare, de altfel, trec și eu prin faze de apreciere și depreciere a propriei persoane; oricum, nu trăiesc cu o idee mereu aceeași despre îndatoririle* aptitudinile, și nici chiar despre plăcerile mele.

Ați avut mereu arta de a vă scuza îndrăznelile. Scriați, de pildă, despre ermetism: „L-am comentat nu pentru a-l face inteligibil, ci pentru a afla ce este inteligibilul”.

Era faza structuralistă: iar scopul – să înțeleg ce însemna înțelegerea. Propoziția aceasta era deci nu paradoxală, ci chiar epistemologic fondată... Niciodată un cercetător nu e cuprins de voioșie când își descoperă închiderea limbajului: căci limbajul nu e un sistem infinit de traducere. Există un întreg registru de idei, de propoziții-fraze, care nu se pot produce decât într-o anume obscuritate. Trebuie să accepți, trebuie să ai încredere în istorie, chiar în mica istorie care, mai devreme sau mai târziu, va debloca lucrurile. Pe de altă parte, obscuritatea însăși poate fi un instrument teatral al scriiturii la care nu e obligatoriu să renunțăm... chiar dacă ne-am putea contamina de virusul clasicist, dorind un tip de formulare cu aparențele clarității, în orice caz. Nimic mai dificil pentru cel ce scrie decât să-și facă o idee exactă despre rolul și imaginea sa: ea nu vă va parveni decât fragmentar; e aproape cu neputință să știi cu precizie în ce direcție se îndreaptă ceea ce faci. De altfel, nici nu am această vocație.

Când o găselniță devine de ce sentiment poate apărea?

În fața acestei probleme sunt foarte filosof și tolerant. E inevitabil să nu devină de dar asta nu mă deranjează.

Sunteți un romancier – era să spun ratat – reprimat?

Sau viitor, cine poate ști. Întrebarea dvs. e foarte bună, nu pentru că ar stârni din partea mea un răspuns facil, ci pentru că ea atinge în mine ceva foarte viu, și anume problema, dacă nu a romanului, atunci cel puțin a romanescului. În viața cotidiană încerc pentru tot ceea ce văd și aud un soi de curiozitate, aproape o afectivitate intelectuală, care aparține ordinii romanescului. Cu siguranță că acum un secol m-aș fi plimbat prin lume cu un carnet de romancier realist. Dar azi nu mă pot imagina compunând o poveste, o anecdotă, personaje cu nume proprii, pe scurt, un roman. Pentru mine, problema – o problemă de viitor, fiindcă am poftă să lucrez tocmai în acest sens – va fi să găsesc treptat forma care ar detașa romanescul de roman, dar și-ar asuma acest romanesc mai profund decât am făcut-o până în prezent.

Și totuși, nu puteți regreta peisajul unei epoci la a cărei modelare ați contribuit, între primii. Pe de altă parte, la ce ar servi o teoretizare care nu s-ar deschide spre o nouă practică?

Există în mine un soi de eros al limbajului, de pulsione a dorinței în ce privește limbajul, care a făcut din mine o ființă de limbaj. Șansa mea istorică a fost că această ființă a apărut într-o epocă în care științele și filosofiele limbajului au luat un extraordinar avânt, foarte profund și foarte nou. Din acest punct de vedere, m-am lăsat purtat cu entuziasm de epoca mea și am reușit să mă integrez ei în asemenea măsură, încât acum nu mai știu prea bine dacă am fost în întregime produs de ea sau am participat chiar cu puțin spre a-i da o nuanță anume... Pe de altă parte, teoria trebuie să se deschidă spre o practică, ba chiar trebuie ca în orice moment al teoriei să existe o gândire a practicii. Cred că acum teoria ar putea chiar bate pasul pe loc, ca să intre într-o fază mai laborioasă, așa zice aproape experimentală. Acolo poate fi întâlnit realul social, iar problema este de a ști unde vor putea duce aceste experiențe textuale.

Să fie revanșa semnificatului?

Nu, semnificatul amenință întotdeauna, mai ales în regiunile scientiste ale literaturii – și chiar în numele semnificatului. Însăși semiologia e gata să genereze ici colo un mic scientism. Riscul recuperării teologice – printr-un semnificat – poate fi înlăturat tocmai

prin accentuarea plăcerii de a produce, de a deveni tu însuși un producător, adică un amator. Marea figură a unei civilizații care s-ar elibera ar fi aceea a amatorului. În momentul de față, el nu are un statut, nu e viabil; dar ne putem imagina o societate în care subiecții dornici de a scrie, ar putea să o facă, deci să producă. Ar fi frumos. De treizeci de ani, literatura pare a se îndepărta de lume.

Nemaiputând să stăpânească realitatea istorică, literatura a trecut de la un sistem de reprezentare, la un sistem de jocuri simbolice. Pentru prima dată în istorie, lumea copleșește literatura. În fond, aceasta din urmă e întotdeauna surprinsă în fața unei lumi mai bogate decât ea.

Dacă nu peste multă vreme ați scrie un roman, s-ar crede că ați făcut un progres... și că opera dv. critică ar fi fost doar o lungă pregătire a elanului.

Îmi place mult imaginea asta, dar ea ar acredite ideea că munca mea a avut un sens, o evoluție, un scop, că și-ar fi găsit astfel adevărul. Acestei idei a unui subiect unitar îi prefer jocul caleidoscopului: la cea mai mică oscilație, cioburile se așază într-o altă ordine... Dacă aș scrie un roman, lucrul cel mai greu de asumat nu mi s-ar părea problemele legate de „marea formă” ci, pur și simplu, faptul de a da, de pildă, un nume propriu personajelor sau chiar de a folosi perfectul simplu.

Vă mai e încă greu să dați nume unei pisici?

Da, în fine... poți să scrii, ca în era galbenă, și romanul începe.

Chateaubriand, că

„Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit” *

În aceste zile a apărut o nouă carte a lui Roland Barthes, Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit, la Editions du Seuil (colecția „Tel Quel”). Autorul a binevoit să răspundă întrebărilor noastre. Cum își apreciază munca în acest moment? Care crede că este locul pe care-l ocupă în mișcarea actuală a ideilor? De ce, azi, o carte despre discursul îndrăgostit? Ce rol joacă elementul autobiografic? Ce legătură există între scriitură și etică?

Roland Barthes, mi se pare că după Gradul zero al scriiturii, după Mitologii, de la o carte la alta, ați devenit un autor din ce în ce mai puțin localizabil. Dacă aruncați o privire retrospectivă asupra muncii dumneavoastră, cum

* op. cit., pp. 264 – 270. (Text apărut inițial în *Art* mai, 1977).

Press, v-ați situa în istoria gândirii din acești ultimi ani? Ce loc

credeți că ocupați în mișcarea actuală de idei?

Există chiar în aceste fragmente ale discursului îndrăgostit, ale *unui* discurs îndrăgostit, e figură cu nume grecesc, adjectivul care-l caracteriza pe Socrate. Se spunea că Socrate era *atopos*, adică „fără loc”, de neclasat. E un adjectiv pe care-l raportez mai curând la obiectul iubit, deci, ca subiect îndrăgostit simulat în carte, nu m-aș putea recunoaște drept *atopos*, ci, dimpotrivă, ca un ins foarte banal, cu un dosar prea bine cunoscut. Fără a accepta faptul că sunt de neclasat, trebuie să recunosc că am lucrat întotdeauna în salturi, pe faze și că există un soi de motor, pe care am încercat să îl explic puțin în *R. B.*: paradoxul. În clipa când un ansamblu de poziții pare să se reifice, să determine o situație socială destul de precisă, doresc efectiv, dintr-o pornire lăuntrică și fără să mă gândesc anume, să plec altundeva. Prin aceasta m-aș putea recunoaște ca intelectual; funcția intelectualului fiind să plece altundeva, ori de câte ori simte că „se prinde”. În ce privește cea de-a doua parte a întrebării dvs., deci cum mă situez în momentul de față, nu mă situez câtuși de puțin ca unul care vrea să parvină la originalitate, ci încearcă mereu să dea glas unei anumite marginalități. E mai greu de explicat cum, în cazul meu, această revendicare a marginalității nu are niciodată ceva glorios în ea. Încerc să o fac cu discreție. E o marginalitate care conservă aspecte destul de curtenitoare, destul de tandre – de ce nu? – și care nu prea poate fi definită printr-o etichetă în mișcarea actuală a ideilor.

În cazul dvs., apare deseori, și într-un mod explicit, o dublă revendicare, aparent contradictorie. Pe de-o parte, vă manifestați interesul pentru modernitate (introducerea lui Brecht în Franța, Noul Roman, Tel Quel...); pe de alta, vă place să faceți manifeste gusturile dvs. literare tradiționale. Care e coerența adâncă a acestor alegeri?

Nu știu dacă există o coerență profundă, dar aceasta e într-adevăr o problemă arzătoare. Pentru mine, lucrurile nu au fost atât de clare cum vi se par dvs. acum și multă vreme m-am simțit sfâșiat, într-un mod aproape de nemărturisit, între unele din gusturile mele sau între ceea ce aș numi – pentru că îmi place să definesc lucrurile în termenii conduitei, și nu atât ai gustului – lecturile mele de seară (deci ceea ce citesc seara): întotdeauna cărți clasice – și munca din timpul zilei, când, fără nicio ipocrizie, mă simt solidar pe plan teoretic și critic cu unele lucrări ale modernității. Contradicția aceasta ar fi rămas oarecum clandestină, dar începând cu *Plăcerea textului*

mi-am luat dreptul de a mi-o recunoaște și de a-i recunoaște și cititorului unele gusturi pentru literatura trecută. Atunci, exact ca în toate cazurile când îți recunoști dreptul de a-ți declara un gust, teoria nu-i departe. Și încerc, mai mult sau mai puțin, să fac teoria acestui gust pentru trecut. Mă servesc de două argumente: întâi, de o metaforă. Istoria înaintează pe o spirală, după imaginea lui Vico: lucruri vechi revin, dar nu revin, evident, în același punct; prin urmare, există gusturi, valori, conduite, „scriituri” ale trecutului, care pot reveni, dar într-un punct foarte modern. Al doilea argument e legat de munca pe care mi-am consacrat-o subiectului îndrăgostit. Acest subiect se dezvoltă predilect într-un registru care, după Lacan, se cheamă imaginar, iar eu mă recunosc ca subiect al imaginarului: am o relație vie cu literatura trecută, pentru că tocmai această literatură îmi oferă imagini și un raport corect cu imaginea. De exemplu, povestirea, romanul – o dimensiune a imaginarului care exista în literatura „lizibilă”; recunoscându-mi atașamentul față de această literatură, pledez în favoarea subiectului imaginar» în măsura în care acest subiect e oarecum dezmoștenit, strivit de către cele două mari structuri care au reținut în mod special atenția modernității, adică nevroza și psihoza. Subiectul imaginar este o rudă săracă a acestor structuri, pentru că el nu e niciodată total psihotic, dar nu e nici total nevrozat. Vedeți deci că pot foarte bine să-mi găsesc un alibi, militând discret pentru acest subiect al imaginarului, cel al unei elaborări – în final – destul de înaintate, ceva ca o formă a avangardei de mâine, cu puțin umor, desigur...

Atunci, de aceea vă distanțați, în felul dvs., când modernitatea se transformă în discurs hegemonie, în stereotipuri? Nu există o anume provocare în a vorbi despre „dragoste” astăzi, așa cum ieri, în plin structuralism, apărați „plăcerea textului”?

Fără îndoială, dar nu consider toate acestea ca niște comportamente tactice. Așa cum ați spus foarte bine, pur și simplu mi-e foarte greu să suport stereotipia, elaborarea micilor limbaje colective, pe care le cunosc bine prin munca mea într-un mediu dat, mediul studentesc. Deci înțeleg foarte bine aceste limbaje stereotipe ale marginalității, stereotipia non-stereotipiei. Le aud formându-se. La început, poți încerca un soi de plăcere, dar încetul cu încetul te simți împovărat. Uneori nici nu îndrăznesc să mă deplasez, să trec altundeva, dar în final, deseori din cauza unui accident al vieții mele

personale, am curajul să mă desprind de aceste limbaje.

Arhetipul iubirii-pasiune

S3 revenim, dacă doriți, la aceste Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit. Pentru a evita posibilele neînțelegeri, ați putea să explicați titlul?

Ar trebui, pentru asta, să refac succint istoria proiectului. Aveam, mai am încă, un seminar la École des Hautes Études, unde știți că suntem un grup de cercetători, de esești, care lucrăm cu noțiunea de discurs, de discursivitate. Noțiune care se desprinde de cea de limba, de limbaj. E vorba despre discursivitatea în sens foarte larg: discursivitatea, un înveliș de limbaj, devine obiect de analiză. Acum mai bine de doi ani, mi-am spus că voi studia un anume tip de discurs: cel despre care credeam că este discursul îndrăgostit, fiind înțeles că era vorba, de la început, despre subiecții îndrăgostiți, determinați de ceea ce se numește iubirea-pasiune, o iubire romantică. Am hotărât deci să țin un seminar care să fie analiza obiectivă a unui tip de discursivitate. Am ales atunci un text tutor și am analizat discursul îndrăgostit în această operă. Nu opera în sine, ci discursul îndrăgostit. Am ales *Wertherul* lui Goethe, care e arhetipul însuși al iubirii-pasiune. Dar, în timpul celor doi ani ai seminarului, am constatat o dublă mișcare. Întâi de toate, mi-am dat seama că, în numele experienței mele trecute, al vieții mele, mă proiectam eu însumi în unele din aceste figuri. Ajungeam chiar să amestec figurile care proveneau din propria-mi viață cu figurile din *Werther*.

A doua constatare: auditorii seminarului se proiectau ei înșiși foarte puternic în ceea ce se spunea acolo, în aceste împrejurări mi-am spus că, trecând de la seminar la carte, onest ar fi fost nu să scriu un tratat despre discursul îndrăgostit, căci era un soi de minciună (nu mai aspirom la o generalitate de tip științific), ci, dimpotrivă, să scriu eu însumi discursul unui subiect îndrăgostit. S-a produs o răsturnare. Desigur, chiar dacă am deformat-o mult, influența lui Nietzsche a fost pe vremea aceea puternică. Mai ales ceea ce Nietzsche afirmă despre nevoia de a „dramatiza”, de a adopta o metodă de „dramatizare” avea pentru mine avantajul epistemologic de a mă desprinde de metalimbaj. Începând cu *Plăcerea textului*, n-am mai putut suporta „di-zertația” asupra unui subiect. Atunci am fabricat, am simulat un discurs, care este discursul unui subiect îndrăgostit. Titlul este foarte explicit și deliberat construit așa: nu este o carte despre discursul îndrăgostit, ci

discursul *unui* subiect îndrăgostit. Acest subiect îndrăgostit nu sunt neapărat eu. O spun cu franchețe: există elemente care vin din mine, altele provin din *Wertherul* lui Goethe sau din lecturile mele culturale, din zona misticilor, a psihanalizei, a lui Nietzsche... După cum există și confidențe, conversații cu prietenii. Aceștia sunt foarte prezenți în carte. Rezultatul este deci discursul unui subiect care spune *eu*, fiind deci individualizat la nivelul enunțării; dar, cu toate acestea, este și un discurs compus, simulat sau, dacă vreți, un discurs „montat” (rezultat al unui montaj).

Și totuși, cine spune „eu” în aceste Fragmente...?

Dumneavoastră vă pot răspunde și veți înțelege: cel care spune „eu” în carte este *eul* scriiturii. E cu adevărat tot ce se poate spune în această privință. Firește, pot fi determinat să spun că e vorba de mine. Atunci am să dau un răspuns ca-n Normandia: sunt eu și nu sunt. Sunt eu, exact la fel cum e Stendhal – dacă-mi îngăduiți comparația, poate plină de infatuare – când pune în scenă un personaj. În acest sens, *Fragmentele*... sunt un text destul de romanesc. De altfel, raportul dintre autor și personajul pus în scenă este de tip romanesc.

În fond, unele „fragmente” sunt adevărate începuturi de povestire. Se întrevide o poveste și imediat e întreruptă. M-am întrebat adeseori în fața acestor începuturi foarte reușite, foarte „scrise”, de ce nu continuă? De ce nu un adevărat roman? O adevărată autobiografie?

Cine știe? Poate o să le vină rândul. De multă vreme cochetez cu ideea aceasta. Dar în cazul *Fragmentelor*... aş spune că povestea nu continuă niciodată din cauza unei doctrine. Viziunea mea despre discursul îndrăgostit este o viziune esențialmente fragmentată, discontinuă, pâlpâitoare. Fragmente de limbaj se rotesc în capul subiectului înamorat, pasionat, iar aceste fragmente se întrerup brusc din cauza unei împrejurări, gelozii, întâlniri ratate, așteptări de neîndurat care apar, iar atunci, începuturile de monologuri sunt rupte și se trece la o altă figură. Am respectat discontinuitatea radicală a acestui vârtej de limbaj ce se rostogolește în mintea îndrăgostitului. Drept care, am decupat ansamblul în fragmente și le-am aranjat într-o ordine alfabetică. Nu voiam cu niciun preț ca totul să semene cu o poveste de dragoste. Am convingerea că o poveste de dragoste bine construită, cu un început și un sfârșit, cu o criză la mijloc, e soluția oferită de societate subiectului îndrăgostit pentru a se reconcilia

oarecum cu limbajul marelui Celălalt, construindu-și o povestire în care se plasează. Știu precis că îndrăgostitul care suferă nu are nici măcar avantajul acestei reconcilierii și că, paradoxal, în acea poveste de dragoste nu este el; el se află altundeva, într-un loc care seamănă mult cu nebunia și nu degeaba se vorbește despre îndrăgostiți nebuni; din punctul de vedere al subiectului îndrăgostit, povestea e imposibilă. Atunci am încercat, clipă de clipă, să întrerup construirea poveștii. La un moment dat, chiar m-am gândit să încep printr-o figură cu o valoare de fundament prim, cum ar fi, „coup de foudre”, înamorare, extaz; am ezitat mult, apoi am refuzat; nici măcar cronologic n-am putut jura care ar fi prima figură, deoarece se întâmplă ca acel „coup de foudre” să nu funcționeze în final decât ca un soi de „après coup”, ceva povestit sieși de către subiectul îndrăgostit. Iată deci o carte discontinuă, care contestă cumva povestea de dragoste.

A scrie pentru obiectul iubit.

Ce vreți să spuneți atunci când scrieți: „rămân mereu pe lângă scriitură?”

Întâi aș vrea să fac o digresiune: mi-am dat seama că există două tipuri de subiect îndrăgostit. Unul, cel al literaturii franceze, de la Racine la Proust, care e, să zicem, paranoicul, gelosul. Mai există altul, absent din literatura franceză, dar admirabil adus în scenă prin romantismul german, mai ales în liedurile lui Schubert și Schumann (despre care am vorbit, de altfel, în carte). Acesta din urmă e un tip de îndrăgostit necentrat pe gelozie; ea nu-i cătuși de puțin exclusă din această iubire-pasiune, dar e un sentiment de dragoste mult mai efuziv, tinzând spre deplinătate. Pentru el, figura cea mai importantă e Mama. Una din figurile cărții mele privește tocmai dorința, tentația, pulsiunea subiectului îndrăgostit de a crea, de a picta sau de a scrie foarte des, se pare – lucru atestat în cărți – pentru obiectul iubit. Am încercat să exprim atunci adâncul pesimism care te poate încerca, fiindcă discursul subiectului îndrăgostit nu poate deveni o scriitură, fără enorme abandonări și transformări.

Cred că, în fond, subiectul îndrăgostit este un marginal. Așa se face că am luat hotărârea de a publica această carte spre a da glas unei marginalități cu atât mai puternică azi, cu cât nici măcar nu e cuprinsă în moda marginalilor. O carte despre discursul îndrăgostit este mult mai kitsch decât o carte despre droguri, de pildă.

Nu credeți, totuși, că e o formă de îndrăzneală să vorbești

despre dragoste, așa cum o faceți dvs., în fața discursului psihanalitic cotropitor?

De fapt, în cartea mea există un raport, i-aș spune „interesant”, cu discursul psihanalitic, deoarece raportul acesta s-a modificat chiar în momentul în care lucram la carte și țineam seminarul. Știți foarte bine că în cultura de azi – și acesta a fost unul dintre argumentele cărții – nu există niciun mare limbaj care să-și asume sentimentul de dragoste. Între aceste mari limbaje, psihanaliza a încercat cel puțin să descrie stările îndrăgostite, prin Freud, Lacan și alți analiști. Am fost obligat să mă folosesc de aceste descrieri; erau topice, mă stimulau, într-atât erau de pertinente. Am ținut cont de ele în carte, deoarece subiectul îndrăgostit pe care-l pun în scenă e un subiect înzestrat cu o cultură actuală, deci și cu puțină psihanaliză, pe care și-o aplică sieși, într-un mod primitiv. Dar pe măsură ce se desfășoară, discursul simulat al îndrăgostitului se dezvăluia ca afirmare a unei valori: iubirea ca ordin de valori afirmative, care înfruntă toate atacurile. Atunci subiectul îndrăgostit nu poate decât să se despartă de discursul analitic, în măsura în care acesta vorbește, desigur, despre sentimentul de dragoste, dar într-un mod, finalmente, mereu depreciativ, sugerându-i subiectului îndrăgostit să reentre într-o anume normalitate, să distingă între „a fi îndrăgostit”, „a iubi” și „a-ți plăcea” etc. În psihanaliză există o normalitate a sentimentului de dragoste, care de fapt e o revendicare a cuplului, chiar a cuplului căsătorit... Deci raportul meu din această carte cu psihanaliza e foarte ambiguu; e un raport care, ca de obicei, folosește descrieri, noțiuni psihanalitice, dar le utilizează cam ca pe niște elemente ale unei ficțiuni, ceea ce nu e neapărat credibil.

Scriitura ca o morală

Citindu-vă, nu am avut niciodată atât de puternic impresia că, în profunzime, scriitura ar fi legată de etică. Ați insistat asupra acestui lucru în lecția inaugurală de la Collège de France. Aș dori să reveniți...

E o întrebare foarte frumoasă. Dar nu mi-e limpede câtuși de puțin și pot doar să vă spun că am simțit scriitura acestui volum ca pe ceva deosebit. Datorită subiectului, trebuia să protejiez cartea. Pentru a proteja acest discurs care se articula în numele unui „eu”, ceea ce era totuși un risc, armia supremă de protecție a fost limba pură sau, mai exact, sintaxa. Am simțit atunci cât de bine îl poate proteja sintaxa pe cel care vorbește. Ea e o armă cu dublu tăiș, deoarece poate fi și un

instrument de oprimare – cum e foarte adesea –, dar când subiectul e foarte dezarmat, foarte deschis și singur, sintaxa îl protejează. Cartea aceasta e destul de sintactică – deci o scriitură puțin lirică, destul de litotică, destul de eliptică, fără mari inovații lexicale, fără neologisme, dar cu toată atenția concentrată pe frază. Acum scriitura funcționează aproape ca o morală, care și-ar găsi modele în agnosticism, scepticism – niciuna o morală o credinței.

Care e titlul cursului dvs. de la Collège de France?

Am inițiat o serie de cursuri despre „A trăi împreună”, care voiau să exploreze utopia unor mici grupuri. Nu a unor comunități de tip hippies, ci utopia unor grupări afective, care ar fi trăit efectiv împreună, dar fiecare după propriul ritm, ceea ce se cheama pe vremuri, la călugării orientali, idioritmie. Mi-am axat mult cursul pe noțiunea de idioritmie. [...]

Cred că acum voi reveni, în ce privește cursurile, la materiale propriu-zis literare, dar îmi iau întotdeauna libertatea de a face digresiuni și, așa cum ați spus foarte bine, de a face să apară în scriitură un punct de fugă etic. În final, acel „a trăi împreună” este o chestiune de etică.

Sunt sigur că, dacă la anul mă voi ocupa de forma literară caracterizată, etica va reveni.

Dacă aș fi fost filosof și dacă aș fi vrut să scriu un mare tratat, i-aș fi dat numele unui studiu de analiză literară. La adăpostul unei analize literare, aș încerca să dezvolt o etică, în sensul larg al cuvântului.

LECȚIA *

Lecția inaugurală a Catedrei de Semiologie literară de la Collège de France (rostită la 7 ianuarie 1977).

Ar trebui, bineînțeles, să mă întreb în primul rând ce motive au determinat le Collège de France să primească în rândurile sale o persoană incertă, în cazul căreia orice atribut poate fi, întrucâtva, contrazis de opusul său. Deși cariera mea a fost universitară, eu nu am totuși titlurile care în mod normal deschid calea spre așa ceva. Și dacă este adevărat că multă vreme am vrut să-mi înscriu activitatea în câmpul științei literare, lexicologice și sociologice, trebuie totuși să recunosc că nu am scris decât eseuri, gen ambiguu, în care scriitura rivalizează cu analiza. Iar dacă este la fel de adevărat că cercetarea mea s-a legat încă de la început de apariția și dezvoltarea semioticii, nu

este mai puțin adevărat că am puține drepturi să o reprezint, deoarece, încă de pe când se constituia, am fost tentat să-i deplasez coordonatele și să mă sprijin pe forțele excentrice ale modernității, mai aproape de revista *Tel Quel* decât de alte numeroase reviste care, în întreaga lume, atestă vigoarea cercetării semiologice.

În mod evident, deci, o persoană impură este astăzi primită într-o instituție în care domnesc știința, erudiția, rigoarea și invenția disciplinată. De aceea, fie din prudență, fie dintr-o pornire care mă ajută adeseori să ies dintr-o încurcătură intelectuală printr-o întrebare pe gustul meu, voi lăsa deoparte – ca nesigure, în ochii mei – motivele care au determinat le Collège de France să mă primească în rândurile sale, pentru a mă opri asupra celor care fac din intrarea mea în acest lăcaș mai degrabă o bucurie decât o onoare; căci onoarea poate

— *Leoon, taditions du Seuil, 1978, pp. 7 – 46.*

fi nemeritată, bucuria – niciodată. Bucuria înseamnă pentru mine să regăsesc aici amintirea sau prezența unor autori de care sunt legat și care au predat sau predau la Collège de France: în primul rând, bineînțeles, Michelet, căruia îi datorez încă de la începuturile vieții mele intelectuale, descoperirea locului suveran al istoriei în cuprinsul științelor antropologice, precum și forța scriiturii, atunci când erudiția acceptă să riște împreună cu ea; apoi, mai aproape de noi, Jean Baruzi și Paul Valéry. ale căror cursuri, adolescent fiind, le-am audiat chiar în această sală; și încă mai aproape, Maurice Merleau-Ponty și Emile Benveniste; iar dintre cei de-acum, nu voi da ascultare discreției la care mă îndeamnă prietenia și-l voi numi, cel puțin, pe Michel Foucault, de care mă leagă afecțiunea, solidaritatea intelectuală și gratitudinea, deoarece îi datorez bunăvoința de a fi prezentat această catedră și pe titularul ei Colegiului Profesorilor. Dar o altă bucurie mă cuprinde astăzi, mai gravă, deoarece este mai responsabilă: aceea de a pătrunde într-un spațiu ce poate fi numit cu strictețe: *în afara puterii*. Căci, dacă îmi este la rândul meu îngăduit să vorbesc despre locul Colegiului, voi spune că, în rândul instituțiilor, el este un fel de ultimă viclenie a istoriei; onoarea reprezintă de obicei o rămășiță a puterii; aici, ea este un semn a ceea ce s-a putut salva, neatins: singura activitate a profesorului este aici să cerceteze și să vorbească – așa spune mai degrabă: să-și viseze treaz căutările – și nu să judece, să aleagă, să promoveze sau să se supună unei cunoașteri dirijate; privilegiu imens, aproape nedrept, într-un moment în care studiul

literelor este hărțuit până la epuizare între presiunile cererii tehnocrate și dorința revoluționară a studenților săi. Fără îndoială, însă, a preda, a vorbi pur și simplu, în afara oricărei sancțiuni instituționale, nu constituie o activitate, aflată de drept, în afara oricărei puteri; puterea (*acea libido dominandi*) pândește, ascunsă în orice discurs, chiar rostit într-un lăcaș ca acesta. De aceea, cu cât învățământul este mai liber, cu atât mai mult trebuie să ne întrebăm care sunt condițiile și operațiile ce permit discursului să se elibereze de orice voință-de-a-acapara. Această întrebare constituie, pentru mine, proiectul profund al cursului inaugurat astăzi.

*

Într-adevăr, indirect, dar insistent, vom vorbi aici despre putere ca și cum ar fi una singură: cei care o dețin, de-o parte, cei care nu, de cealaltă. Am crezut că puterea este un obiect politic prin excelență; astăzi credem că ea e deopotrivă un obiect ideologic, ce se strecoară acolo unde nu o percepi de la început, în instituții, în învățământ, dar că rămâne, în definitiv, una singură. Și dacă, totuși, asemeni demonilor, puterea ar fi plurală? „Numele meu este Legiune” ar spune ea: pretutindeni, în toate părțile, șefi, aparate, uriașe sau minuscule, grupuri de opresiune sau presiune; peste tot voci „autorizate” să transmită discursul oricărei puteri: discursul aroganței. Descoperim astfel puterea prezentă în cele mai subtile mecanisme ale schimbului social: în cadrul statului, al claselor, grupurilor, dar și al modelelor, opiniilor curente, spectacolelor, jocurilor, sporturilor, relațiilor familiale și private, și chiar în cadrul elanurilor eliberatoare ce încearcă să o conteste; numesc discurs al puterii orice discurs care produce eroarea și, astfel, culpabilitatea, în cel ce îl recepționează. Unii așteaptă ca noi, intelectualii, să ne agităm cu orice prilej împotriva Puterii; dar adevărata noastră bătălie se duce în altă parte: împotriva puterilor, și nu este o luptă ușoară; plurală în spațiul social, puterea este, simetric vorbind, perpetuă în timpul istoric: prigonită, istovită aici, ea apare dincolo: nu pierde niciodată. Faceți o revoluție pentru a o distruge și ea va renaște de îndată, va înmuguri în noua stare de lucruri. Motivele rezistenței și ubicuității sale constau în aceea că puterea este parazitul unui organism transsocial, ce însoțește întreaga istorie a omului, și nu doar istoria sa politică, istorică. Acest obiect în care, dintotdeauna, se înscrie puterea este limbajul – sau pentru a fi mai exact, expresia sa necesară: limba.

Limbajul e o legislație, iar limba codul acesteia. Și nu vedem puterea înscrisă în limbă deoarece uităm că orice limbă este o clasificare, iar orice clasificare este opresivă: *ordo* înseamnă în același timp distribuire și constrângere. Așa cum a arătat Jakobson, un idiom se definește mai puțin prin ceea ce permite, și mai mult prin ceea ce obligă să se spună. În limba noastră franceză (și dau aici câteva exemple foarte la îndemână) sunt obligat să mă situez de la bun început ca subiect, înainte de a enunța acțiunea care nu va mai fi astfel decât atributul meu: ceea ce fac nu este decât consecința și consecuția a ceea ce sunt; de asemeni trebuie să aleg mereu între masculin și feminin, neutrul sau complexul fiindu-mi interzise; tot astfel, sunt nevoit să marchez raportul meu cu celălalt recurgând fie la *tu*, fie la *dumneavoastră*; incertitudinea afectivă sau socială îmi este refuzată. Astfel, prin însăși structura sa, limba presupune o relație fatală de alienare. Vorbirea, și cu atât mai mult discursul, nu înseamnă comunicare, așa cum se spune prea des, ci supunere: întreaga limbă este o recțiune generalizată.

Voi cita cuvintele lui Renan: „Franceza, Doamnelor și Domnilor, spunea el într-o conferință, nu va fi niciodată limba absurdului; și nici nu va fi vreodată o limbă reacționară. Nu-mi pot imagina o adevărată reacțiune având drept instrument limba franceză”. Ei bine, în felul său, Renan a fost perspicace: el a intuit că limba nu spune totul odată cu mesajul pe care îl transmite, ci poate să-i supraviețuiască și să dea la iveală prin el, cu o forță adesea uluitoare, altceva decât spune, suprapunând vocii conștiente, raționale, a individului, vocea dominatoare, tenace, implacabilă a structurii, adică a speciei care vorbește; eroarea lui Renan a fost istorică, dar nu și structurală; el a crezut că limba franceză, formată – spunea de rațiune, obligă la exprimarea unei rațiuni poli-ice care, în mintea sa, nu putea fi decât democratică. Or, im a, ca performanță a oricărui limbaj, nu este nici acționară, nici progresistă; ea este, pur și simplu, fasp căci fascismul nu te împiedică, ci te obligă să spui.

De îndată ce este vorbită, chiar și în cea mai profundă intimitate a individului, limba se aservește unei puteri. Și întotdeauna în cadrul ei se conturează două compartimente: autoritatea aserțiunii, gregaritatea repetiției. Pe de-o parte, limba este de la bun început asertivă: negația, îndoiala, posibilitatea, suspendarea judecății necesită operatori specifici care, ei înșiși, sunt reluați într-un joc de măști ale limbajului;

ceea ce lingviștii numesc modalitate nu e altceva decât suplimentul limbii, acel ceva asemeni unei invocări prin care încerc să-i înduplec puterea implacabilă de constatare. Pe de altă parte, semnele care compun limba nu există decât pentru că sunt recunoscute, adică pentru că se repetă; semnul este adeptul grupului, el este gregar; în fiecare semn doarme un monstru: stereotipul; pot vorbi doar culegând ceea ce *trenează* în limbă. Din momentul în care enunț, aceste două compartimente se reîntâlnesc în mine; stăpân și sclav, deopotrivă, nu mă mulțumesc să repet ceea ce a fost spus, să mă așez confortabil în slujba semnelor, ci spun, afirm, susțin ceea ce repet.

Deci, în limbă, servitutea și puterea se confundă în mod inevitabil. Dacă numim libertate nu numai forța de a ne sustrage puterii ci, dimpotrivă, și în primul rând, aceea de a nu aservi pe nimeni, rezultă că nu există libertate decât în afara limbajului. Din păcate, limbajul uman nu are exterioritate; el este o ușă închisă. Există doar ieșiri imposibile: singularitatea mistică, așa cum o descrie Kierkegaard, când definește sacrificiul lui Abraham ca pe un act nemaivăzut, golit de orice cuvânt, fie el și lăuntric, îndreptat împotriva generalității, a gregarității, a moralității limbajului; or *amenul* nietzscheean, asemeni unei lovituri pline de satisfacție dată servilității limbii sau, cum spune Deleuze, învelișului său reactiv.

Dar nouă, celor ce nu suntem nici cavaleri ai credinței, nici supraoameni, nu ne rămâne, dacă pot spune astfel, decât să trișăm cu limba, să o trișăm. Această înșelătorie salvatoare, această eschivare, această minunată amăgire care face să se audă limba, cea din afara-puterii, în splendoarea unei revoluții permanente a limbajului, are pentru mine un nume: *literatură*.

*

Înțeleg prin *literatură*, nu un corp sau o suită de opere, și nici aspectul ei comercial sau instituțional, ei graful complex al urmelor unei practici: practicarea scriiturii. Deci urmăresc în ea, în primul rând, textul, adică țesătura de semnificanți ce alcătuiește opera; și aceasta pentru că textul este însăși ivirea limbii, iar limba trebuie combătută, detronată în chiar interiorul ei: nu prin mesajul pe care, ca instrument, îl vehiculează, ci prin jocul de cuvinte pe care îl pune în scenă. Voi spune deci, la fel de bine, literatură, scriitură sau text. Forțele eliberatoare ce zac în literatură nu depind de persoana civilă, de angajamentul politic al scriitorului care nu este, la urma urmei, decât

un „individ printre alții”, după cum nu depind nici de conținutul doctrinal al operei sale, ci de acțiunea de deplasare pe care o exercită asupra limbii: din această perspectivă, Céline este la fel de important ca Hugo, Chateaubriand ca Zola. Am astfel în vedere o responsabilitate a formei ce nu poate fi evaluată în termeni ideologici – iată de ce științele ideologiei nu au reușit niciodată să o circumscrie prea bine. Dintre aceste forțe ale literaturii, voi menționa trei și le voi prezenta sub numele a trei concepte grecești: *Mathesis*; *Mimesis*, *Semiosis*.

Literatura își asumă multe domenii ale cunoașterii, într-un roman ca *Robinson Crusoe* există cunoștințe istorice, geografice, sociale (coloniale), tehnice, botanice, antropologice (Robinson parcurge drumul de la natură la cultură). Dacă, printr-un exces de barbarie, toate disciplinele noastre, cu excepția uneia, ar trebui expulzate din învățământ, atunci ar trebui salvată doar disciplina literară, căci toate științele sunt prezente în monumentul literar. Iată de ce putem spune că, indiferent de nudele școlilor pe care le reprezintă, literatura este în mod absolut și categoric realistă: ea este realia adică însăși licărirea realului. Totuși, și prin aceasta adevărat enciclopedică, literatura imprimă o mișcare formelor cunoașterii, fără a fixa sau fetișiza vreuna, acordându-le un loc indirect – foarte prețios, tocmai prin faptul că este indirect. Pe de-o parte, sunt desemnate astfel domenii de cunoaștere posibile – nebănuite, neepuizate: literatura acționează în interstițiile științei. Mereu în urma sau înaintea acesteia, asemeni pietrei din Bologna care iradiază în timpul nopții lumina adunată peste zi, iar prin această lucire indirectă iluminează noua zi ce se ivește. Știința este frustră, viața este subtilă, iar literatura, corectând această distanță, devine importantă pentru noi. Pe de altă parte, cunoașterea pe care o antrenează nu este vreodată întreagă sau definitivă; literatura nu spune niciodată că știe ceva, ci că știe *câte* ceva; sau mai degrabă, că știe multe – că știe foarte multe despre oameni. Această cunoaștere s-ar putea numi marea *încălceală* a limbajului, pe care oamenii îl mânuiesc și care îi mânuiește, fie că literatura reproduce diversitatea sociolectelor, fie că, plecând de la această diversitate și resimțindu-i sfârșierea, imaginează și caută să elaboreze un limbaj limită, un fel de grad zero. Punând în scenă limbajul în loc de a-l folosi pur și simplu, literatura atrage cunoașterea în angrenajul reflexivității infinite: prin scriitură, cunoașterea reflectează mereu asupra propriei condiții, după legile unui discurs care nu mai este epistemologic, ci dramatic.

Face o foarte bună impresie, azi, să contești opoziția dintre științe și litere, în măsura în care – fie referitor la model, fie la metodă – legături tot mai numeroase unesc aceste două zone, anulând adesea frontiera care le separă; și este foarte posibil ca într-o bună zi această opoziție să pară un mit istoric. Dar, din punctul de vedere adoptat aici – cel al limbajului – opoziția e pertinentă; ea pune față în față, nu atât realul și fantezia, obiectivitatea și subiectivitatea, Adevărul și Frumosul, ci doar câmpuri diferite ale rostirii. Pentru discursul științei – sau pentru un anumit discurs al științei – cunoașterea este un enunț; în cadrul scriiturii, ea este o enunțare. Obiect curent al lingvisticii, enunțul este prezentat ca rezultat al absenței enunțatorului. În schimb, enunțarea, expunând locul și energia subiectului, sau chiar lipsa acestuia (ceea ce nu înseamnă absența sa), țintește însuși realul limbajului; ea recunoaște că limbajul este un imens halou de implicații, efecte, ecouri, drumuri drepte și ocolite, întortocheate; ea decide să dea glas unui subiect, deopotrivă insistent și ireperabil, necunoscut și totuși recunoscut cu o familiaritate neliniștitoare: cuvintele nu mai sunt, în mod iluzoriu, înțelese ca simple instrumente, ci lansate asemeni unor proiectile, explozii, vibrații, mașinării, o imensă savoare: prin scriitură, cunoașterea devine o sărbătoare.

Paradigma pe care o propun aici nu urmărește o departajare a funcțiilor: de o parte, savanții, cercetătorii, și de cealaltă, scriitorii, eseistii; dimpotrivă, ea sugerează că scriitura se află pretutindeni unde cuvintele au savoarea (*savoir* și *saveur* au în latină aceeași etimologie). Curnoński spunea că, în arta culinară, „lucrurile trebuie să aibă gustul a ceea ce sunt”. În cunoaștere, pentru ca lucrurile să devină ceea ce sunt, ceea ce au fost, e nevoie de un ingredient, sarea cuvintelor. Doar acest gust al cuvintelor face cunoașterea profundă, fecundă. Știu bunăoară că multe propoziții ale lui Michelet sunt recuzate de știința istorică; și totuși, Michelet a fondat un fel de etnologie a Franței, iar ori de câte ori un istoric modifică cunoașterea istorică, în sensul cel mai larg al termenului, și indiferent de obiect, ne aflăm pur și simplu în fața unei scriituri. Cea de-a doua forță a literaturii este forța sa de reprezentare. Din cele mai vechi timpuri și până la tentativele avangardei, literatura se străduiește să reprezinte ceva. Ce? Voi răspunde direct: realul. Dar realul nu poate fi reprezentat și există o istorie a literaturii tocmai pentru că oamenii au vrut întotdeauna să-l reprezinte prin cuvinte. Faptul că realul nu poate fi reprezentat – ci

doar demonstrat – s-ar putea formula în mai multe feluri: fie definit, cu Lacan, ca *imposibilul*, ce nu poate fi atins și scapă astfel discursului, fie în termeni topologici, când se constată imposibilitatea de a a? r S coincidă o ordine pluridimensională (realul) și o ordine Undimensională (limbajul). Or, literatura nu vrea să accepte niciodată și în niciun fel tocmai această imposibilitate topologică. Oamenii nu acceptă evidenta lipsă de paralelism dintre real și limbaj, iar acest refuz mereu răscolit, poate la fel de vechi ca limbajul însuși, dă naștere literaturii. Ne-am putea imagina o istorie a literaturii sau, mai bine spus, a producțiilor de limbaj, care ar fi istoria *expedientelor* verbale, adesea total disperate, de care oamenii s-au folosit pentru a reduce, a îmblânzi, a nega sau, dimpotrivă, pentru a-și asuma acest *perpetuu* delir: inadecvarea fundamentală dintre limbaj și real. Spuneam adineaori, când vorbeam despre cunoaștere, că literatura este în mod categoric realistă, deoarece obiectul dorinței sale este întotdeauna realul; acum voi spune, fără să mă contrazic – deoarece de data aceasta folosesc cuvântul în accepția sa familiară – că literatura este cu tot atâta înverșunare nerealistă: ea crede că e înțelept să dorească imposibilul.

Această funcție, probabil perversă, deci fericită, are un nume: funcția utopică. Aici reîntâlnim istoria. Căci în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, într-una din cele mai triste perioade ale dezastrului capitalist, literatura și-a găsit, cel puțin pentru noi, francezii, odată cu Mallarmé, înfățișarea exactă: modernitatea; modernitatea noastră, care începe atunci, se poate defini printr-un gest nou: crearea *utopiilor limbajului*. Nicio „istorie a literaturii” (trebuie oare să se mai scrie așa ceva?) nu va putea fi adevărată dacă se va mulțumi să enumere școli fără să marcheze ruptura care dezvăluie un nou profetism: cel al scriiturii. „Să schimbăm limba” – „Să schimbăm lumea”; cuvântul mallarmeean și cel marxist sunt concomitente; există o anume receptare *politică* a lui Mallarmé, a celor ce i-au urmat și îi urmează încă.

Apare astfel o anume etică a limbajului literar care, fiind contestată, se cere afirmată. I se reproșează adesea scriitorului, intelectualului, că nu scrie limba „tuturor”. Dar este bine ca oamenii, în cadrul aceluiași idiom – pentru noi, franceza – să aibă mai multe limbi. Dacă aș fi legislator e supoziție aberantă pentru cineva care, etimologic vorbind, este „an-arhist” – nu numai că nu aș impune o unificare a

francezei, fie ea burgheză sau populară, ci, dimpotrivă, aş încuraja învăţarea simultană a mai multor limbi franceze, cu funcţii diferite, puse pe picior de egalitate. Dante cumpăneşte foarte serios înainte de a hotărî în ce limbă va scrie *Convivio*: în latină sau în toscană? Şi nu din raţiuni politice sau polemice alege limba vulgară; ci analizând adecvarea uneia şi a celeilalte la subiectul său; cele două limbi – în cazul nostru, franceza clasică şi franceza modernă, franceza scrisă şi franceza vorbită – constituie astfel o sursă din care scriitorul se simte liber să extragă aşa cum îi dictează adevărul dorinţei. Această libertate este un lux pe care orice societate ar trebui să-l ofere cetăţenilor săi; tot atâtea limbaje câte dorinţe: propoziţie utopică deoarece nicio societate nu este încă pregătită să admită existenţa mai multor dorinţe. În aşa fel încât o limbă, oricare ar fi ea, să nu o reprime pe alta, iar subiectul ce va veni să poată simţi, fără remuşcări, şi fără nicio refulare, desfătarea că are la dispoziţia sa două instanţe ale limbajului, pe care le poate vorbi după cum îl îndeamnă perversiunile, şi nu Legea.

E de la sine înţeles că utopia nu se poate apăra în faţa puterii: utopia limbii este recuperată ca limbă a utopiei – un gen printre altele. Putem spune că niciunul dintre scriitorii care au hotărât să ducă însingurată bătlăie împotriva puterii nu a putut sau nu poate evita să fie recuperat de aceasta, fie sub forma postumă a înscrierii în cultura oficială, fie sub forma prezentă a unei mode ce-i impune imaginea şi îi prescrie să se conformeze aşteptărilor. Să se deplaseze – sau să se încăpăţâneze – iată singura alternativă a acestui autor.

Să te încăpăţânezi înseamnă să afirmi Ireductibilul literaturii: ceea ce rezistă şi supravieţuieşte în ea discursurilor stereotipe care o înconjoară – filosofiele, Ştiinţele, psihologiile; mai înseamnă să acţionezi pornind de la premiza că se consideră incomparabilă şi nemuri—°a-un scriitor – şi înţeleg prin aceasta nu pe cel o funcţie sau serveşte o artă, ci subiectul unei – trebuie să aibă încăpăţânarea pândarului care stă la răscrucea tuturor celorlalte discursuri, *trivial* faţă de puritatea doctrinelor (*trivialis* este atributul etimologic al prostituatei care aşteaptă la întretăierea a trei drumuri). Să te încăpăţânezi înseamnă, în definitiv, să opui – faţă de tot şi împotriva tuturor – forţa unei devieri şi a unei aşteptări. Tocmai pentru că se încă-păţânează, scriitura este obligată să se deplaseze. Căci puterea pune stăpânire pe desfătarea scrisului, ca şi pe orice altă desfătare, pentru a o manipula şi a o transforma într-un produs gregar, lipsit de

perversitate, tot așa cum pune stăpânire pe produsul genetic al desfătării iubirii pentru a-l transforma, cu profit, în soldați și militanți. Să *te deplasezi* poate însemna, deci, să te afli acolo unde nimeni nu te așteaptă sau, și mai radical încă, să *abjuri* ceea ce ai scris (dar nu neapărat și ceea ce ai gândit), atunci când puterea gregară vrea să folosească și să aservească acest lucru. Pasolini a fost astfel pus în situația de a-și „abjura” (cuvântul îi aparține) cele trei filme ale *Trilogiei vieții* în momentul în care a constatat că puterea le utiliza – fără să fi regretat totuși vreodată că le-a făcut: „Cred, spune el, într-un text postum, că *înainte de* a acționa nu trebuie niciodată, în niciun fel, să te temi că vei fi anexat de putere și de cultura sa. Trebuie să te porți ca și cum această periculoasă eventualitate nu ar exista... Dar cred de asemenea că, *după*, trebuie să știi să-ți dai seama în ce măsură ai fost, eventual, utilizat de putere. Și în acest din urmă caz, dacă sinceritatea sau interesul ți-au fost aservite sau manipulate, cred că trebuie neapărat să ai curajul să abjuri”.

În fond, obstinarea și deplasarea țin, și una și alta, deopotrivă, de o metodă de joc. De aceea nu ne vom mira dacă, la orizontul imposibil al anarhiei limbajului – acolo unde limba încearcă să se sustragă propriei sale puteri, propriei sale servilități – regăsim teatrul. Pentru a desemna imposibilitatea limbii, am citat doi autori: Kierkegaard și Nietzsche. Totuși, și unul, și celălalt au scris; dar amândoi au scris opunându-se identității, într-un joc riscant, nebunesc cu propriul nume: unul recurgând mereu la pseudonimie, celălalt, așa cum a arătat Klossovski, atingând, la capătul vieții sale scriitoricești, limitele histrionismului. Putem spune că cea de-a treia forță a literaturii, forța sa eu adevărat semiotică, este *jocul* cu semnele și nu distrugerea lor, introducerea acestora într-o mașinărie de limbaj cu frânele și siguranțele defecte: pe scurt, această forță instituie o veritabilă heteronimie a lucrurilor, în chiar corpul limbii servile.

Întă-ne în fața semiologiei.

Trebuie de la bun început să reamintesc că științele (cel puțin cele pe care le cunosc întrucâtva) nu sunt eterne: sunt niște valori care urcă și coboară la o Bursă, Bursa Istoriei; ar fi de ajuns să ne gândim în această privință la destinul de bursă al Teologiei, astăzi discurs limitat și totuși, cândva, știință suverană până într-atât încât era așezată în afară și deasupra Septeniumului. Fragilitatea științelor numite umaniste constă probabil în aceea că sunt științe ale *imprevizibilului*

(de unde și deziluziile și jena taxonomică a Economiei) – fapt ce alterează de îndată ideea de știință; psihanaliza, știința însăși a dorinței, va muri și ea într-o zi, deși îi datorăm mult, așa cum datorăm mult și Teologiei: căci dorința este mai puternică decât interpretarea sa.

Prin conceptele sale operatorii, semiologia – ce poate fi definită, după canoane, ca știință a semnelor, a tuturor semnelor – descinde din lingvistică. Dar lingvistica însăși, la fel ca economia (și comparația nu este poate lipsită de sens), îmi pare a fi pe cale de a se dezintegra, prin fragmentare: pe de-o parte, atrasă spre un pol formal și urmând această pantă, asemeni econometriei, ea se formalizează din ce în ce mai mult; pe de alta, ea își apropie conținuturi tot mai numeroase, tot mai îndepărtate de sfera sa originară; așa cum economia a pătruns astăzi pretutindeni, în politic, social, cultural, tot astfel lingvistica nu are limite: conform intuiției lui Benveniste, limba este socialul însuși. Pe scurt, excesiv de ascetică sau de lăcomă, firavă sau prea împlinită, lingvistica se deconstruiește. Pentru mine, semiologia este tocmai această deconstruire a lingvisticii.

Ați putut constata că, de-a lungul prezentării mele, am trecut imperceptibil de la limbă la discurs, pentru a reveni uneori, fără să anunț, de la discurs la limbă, ca și cum ar fi vorba despre același obiect. Într-adevăr, pentru relevanța problemei puse aici în discuție, consider astăzi că limbă și discurs sunt indivize, deoarece se mișcă în jurul aceleiași axe a puterii. Și totuși, la începuturile sale, această distincție de origine saussuriană (sub forma cuplului Limbă/Vorbire) a adus mari servicii, i-a dat semiologiei curajul de a începe; datorită ei puteam să reduc discursul; să-l miniaturizez ca exemplu de gramatică și astfel speram că pun stăpânire pe întreaga comunicare umană, tot așa cum Wotan și Loge l-au prins pe Alberich metamorfozat în broscuță. Dar exemplul nu este „lucrul însuși”, iar complexitatea limbajului nu poate sta, nu poate fi cuprinsă în limitele frazei. Nu doar fonemele, cuvintele și articulațiile sintactice sunt supuse unui regim de libertate supravegheată – ele neputând fi combinate oricum – dar și întreaga țesătură a discursului este fixată printr-o rețea de reguli, constrângeri, oprimări și reprimări, masive și imprecise la nivel retoric, subtile și intense la nivel gramatical; limba înaintează în discurs, discursul se retrage în limbă, coabitând suprapuse ca în jocul „de-a fripta”. Atunci, distincția dintre limbă și discurs nu mai apare

decât ca o operație tranzitorie – într-un cuvânt, ceva ce trebuie „abjurat”. Astfel, la un moment dat, atins parcă de o surditate progresivă, nu am mai auzit decât un singur sunet – pe cel al limbii și al discursului împreunate. Și atunci am avut sentimentul că lingvistica s-a oprit asupra unei uriașe năluciri, asupra unui obiect pe care-l făcea în mod abuziv curat și pur, ștergându-și palmele în caietul discursului, precum „Trimalcion în părul sclavelor sale. Semiologia va fi de acum înainte tocmai această activitate de colectare a impurității limbii, a rebutului lingvisticii, a corupției imediate a mesajului: nimic altceva decât dorințele, temerile, chipurile, intimidările, avansurile, dezmierdările, protestele, scuzele, violențele, armoniile care alcătuiesc limba activă.

Îmi dau seama cât de personală este o asemenea definiție. Știu că ea mă obligă, într-un anume sens, deși în mod paradoxal, să trec sub tăcere întreaga semiologie, cea care se caută și se impune deja ca știință pozitivă a oamenilor, luând amploare în reviste, asociații, universități și centre de studii. Mi se pare totuși că instituirea unei catedre la Collège de France presupune mai puțin consacrarea unei discipline, și mai mult acceptarea continuării unei activități individuale, a unei aventuri personale. Or, în ceea ce mă privește, semiologia are ca punct de plecare o atracție pur și simplu pasională: am avut impresia (în jurul anului 1944) că o știință a semnelor putea să dinamiteze critica socială, că Sartre, Brecht și Saussure puteau să se întâlnească în jurul acestui proiect; pe scurt, era vorba de a înțelege (sau de a descrie) felul în care o societate produce stereotipuri, adică culmi de artificialitate, pe care apoi le consumă ca sensuri înăscute, altfel spus, culmi de naturalețe. Semiologia (semiologia mea, cel puțin) s-a născut dintr-o intoleranță la acest amestec de rea credință și dreaptă conștiință ce caracterizează moralitatea generală, și pe care Brecht, atacându-l, l-a numit Marea Utilizare. Limba erodată de putere: iată obiectul acestei prime semiologii.

Apoi, treptat, semiologia s-a deplasat, s-a nuanțat, continuând să aibă același obiect, politic – căci un altul nu există. Această deplasare a avut loc deoarece societatea intelectuală s-a schimbat, fie și numai trecând prin ruptura din mai '68. Pe de-o parte, lucrări contemporane au modificat și continuă să modifice imaginea critică a subiectului social și a subiectului vorbitor. Pe de alta, a devenit clar că, în măsura în care mijloacele de contestare se înmulțeau, puterea însăși,

considerată categorie discursivă, se diviza, se întindea ca o apă prelinsă peste tot, fiecare grup de opoziție devenind, la rândul său și în felul său, un grup de presiune ce întonează din proprie inițiativă însuși discursul puterii, discursul universal! un S01 de excitație morală a cuprins corpurile politice, încât chiar și revendicările în favoarea desfătării se făceau pe un ton amenințător. S-a văzut astfel că majoritatea eliberărilor postulate – eliberarea societății, a culturii, artei, sexualității – se enunțau sub forma unui discurs al puterii: devenise un titlu de glorie să scoți la iveală ceea ce fusese strivit, fără să înțelegi ce anume, la rândul tău, ajungeai să distrugi.

Dacă semiologia despre care vorbesc s-a reîntors atunci la Text, aceasta se datorează faptului că, în concertul măruntelor dominări, Textul i-a apărut ca însuși indiciul *neputerii*. El conține forța de a evita la infinit rostirea gregară (cea care se agregă), în ciuda încercărilor ei de a se reconstitui în el; textul respinge tot mai departe – și tocmai acest *miraj* am încercat să-l descriu și să-l justific adineaori, când vorbeam despre literatură –, în altă parte, spre un spațiu neclasat, atopic, dacă se poate spune, departe de acei *topoi* ai culturii politizate, „această constrângere de a forma concepte, specii, forme, țeluri, legi... această lume de cazuri identice” despre care vorbește Nietzsche; textul ridică astfel ușor, provizoriu, învelișul de generalitate, de moralitate, de indiferență (prefixul trebuie clar separat de radical) care strivește discursul nostru colectiv. Literatura și semiologia ajung astfel să se alieze pentru a se corecta una pe alta. Pe de-o parte, neîncetata întoarcere la textul Asechi sau modern, continua cufundare în cea mai complexă dintre practicile semnificante, în scriitură, adică (deoarece ea se realizează plecând de la semne gata făcute), toate acestea obligă semiotica să opereze cu diferențe și o împiedică să dogmatizeze, să „prindă” – să se considere, fără să fie, discursul universal. Iar în ceea ce o privește, perspectiva semiotică asupra textului impune refuzul mitului la care se recurge în mod curent pentru salvarea literaturii de rostirea gregară ce o înconjoară, o sufocă, și anume mitul creativității pure; semnul trebuie gândit – sau regândit – pentru a fi mai bine deziluzionat.

Semiologia despre care vorbesc este deopotrivă *negativă* și *activă*. Cine a fost întreaga sa viață hărțuit, la bine și la rău, de această drăcovenie – limbajul, va fi cu siguranță fascinat de formele vidului său – cu totul altceva decât miezul său gol. Semiologia propusă aici este,

deci, negativă – sau, și mai exact, orâcât de greoi ar fi termenul, *apojatică*; nu pentru că neagă semnul, ci pentru că neagă posibilitatea de a i se atribui caractere pozitive, fixe, anistorice, acorporale, pe scurt, științifice. Acest apofatism are cel puțin două consecințe, ambele interesând direct înțelegerea semiologiei.

Prima se referă la faptul că – deși la origine, fiind limbaj despre limbaje, totul o predispunea la acest statut – semiologia nu poate fi ea însăși un me-ta-limbaj. Astfel, reflectând asupra semnului, ea descoperă că orice relație de exterioritate a unui limbaj față de altul nu poate fi, *în timp*, susținută: timpul uzează puterea mea de distanțare, o mortifica, transformă această distanță în scleroză; nu pot fi la nesfârșit *în afara* limbajului – luându-l drept țintă, și *în* limbaj – folosindu-l ca armă. Dacă acceptăm că subiectul științei nu se lasă privit și că, de fapt, numim „metalimbaj” tocmai această suspendare a spectacolului, atunci, când vorbesc despre semne cu ajutorul semnelor, sunt obligat să-mi asum însuși spectacolul acestei bizare coincidențe, acestui curios strabism care mă înrudește cu mânuitorii de umbre chinezești ce își arată mâinile și, în același timp, iepurele, rața, lupul, a căror siluetă o simulează. Dar dacă unii profită de această condiție pentru a refuza semiologiei active, cea care serie orice legătură cu știința, trebuie să le sugerăm ca, doar printr-un abuz epistemologic, *care tocmai începe să se destrame*, identificăm metalimbajul și știința, ca și cum unul ar fi condiția obligatorie a celuilalt, când se fapt, nu este decât semnul său istoric, deci recuza«rii poate momentul să deosebim metalingvisxilux o marcă printre altele – de științific, care are alte criterii (în treacăt fie spus, doar distrugerea științei anterioare ar fi, probabil, cu adevărat științifică).

Semiologia întreține legături cu știința, dar nu este o disciplină (iată cea de-a doua consecință a apofatismului său). Ce legături? Legături ancilare: ea poate-ajuta unele științe, le poate întovărăși o vreme, propunându-le un protocol operatoriu, plecând de la care orice știință trebuie să-și precizeze specificul corpusului său. Astfel, o parte a semiologiei care a cunoscut o dezvoltare deosebită, și anume analiza povestirii, poate aduce servicii Istoriei, etnologiei, criticii de texte, exegezei, iconologiei (orice imagine fiind, într-un fel, o povestire). Altfel spus, semiologia nu este o grilă, ea nu permite perceperea directă a realului prin aplicarea unei pelicule transparente generale care l-ar face inteligibil; dimpotrivă, ea încearcă, mai curând să

dezvăluie realul în unele locuri, și din când în când, iar aceste efecte de evidențiere a realului sunt posibile, susține ea, fără grilă; și tocmai atunci când semiologia ține să fie grilă, nu evidențiază nimic. Astfel înțelegem că semiologia nu este un substitut pentru nicio disciplină; mi-ar fi plăcut ca semiologia să nu ia, aici, locul nici unei alte cercetări, dimpotrivă, să le ajute pe toate, să aibă drept sediu un fel de estradă mobilă, joker al cunoașterii actuale, asemeni semnului în cadrul oricărui discurs.

Această semiologie negativă este o semiologie activă: ea se desfășoară în afara morții. Înțeleg prin aceasta că nu se sprijină pe o „semiofizis”, pe o natu-ralitate inertă a semnului, și că nu este nicio „semio-clastie”, o distrugere a semnului. Continuând paradigma greacă, am spune mai degrabă că e o *semiotropie*: cu fața spre semn, captivată de el, îl primește, îl prelucrează și îl imită, ca un spectator imaginar. Semiologul ar fi, în fond, un artist (cuvânt ce nu are aici nimic glorios și nici disprețuitor: se referă doar la o tipologie): el se joacă cu semnele ca și cu o nălucire trează a cărei fascinație o savurează vrând, în același timp, ca ea să fie savurată și înțeleasă. Semnul – cel puțin semnul pe care îl vede – este întotdeauna imediat, reglat de un soi de evidență care îi sare în ochi, ca un declic al imaginarului – și de aceea semiologia (trebuie oare să mai precizez: semiologia celui care vorbește aici) nu este o hermeneutică: ea descrie, nu explorează, *via di porre* și nu *via di levare*. Obiectivele sale predilecte sunt textele imaginarului: povestirile, imaginile, portretele, expresiile, idiolectele, pasiunile, structurile care operează în același timp cu o aparență de verosimil și cu o incertitudine a adevărului. Fără să ezit, aș numi „semiologie” desfășurarea operațiilor prin care este posibil – ba chiar așteptat – jocul cu semnul, asemeni jocului cu un văl pictat, sau chiar cu o ficțiune.

Această desfătare a semnului imaginar poate fi astăzi concepută datorită unor mutații recente ce afectează mai mult cultura decât societatea însăși: o nouă situație modifică acțiunea posibilă a forțelor literaturii despre care vorbeam. Pe de-o parte, și în primul rând, de la Eliberare, mitul marelui scriitor francez, depozitar sacru al tuturor valorilor superioare, se destramă, se istovește și moare puțin câte puțin, odată cu ultimii supraviețuitori ai perioadei dintre cele două războaie; intră acum în scenă un nou *tip* pe care nu mai știm – sau nu încă – cum să-l numim: scriitor? scriptor? Oricum, măiestria literară

dispare, scriitorul nu mai poate face paradă. Pe de altă parte, mai '68 a evidențiat criza învățământului: vechile valori nu se mai transmit, nu mai circulă, nu mai impresionează; literatura s-a desacralizat, instituțiile nu o mai pot proteja și impune ca modelul implicit al umanului. Ceea ce nu înseamnă că literatura ar fi, ca să zicem așa, distrusă; dar *ea nu mai este păzită*: e deci momentul să ne apropiem. Semiologia literară ar fi această călătorie care îți dă voie să debarci într-un ținut liber, rămas tara stăpân: nici îngerii, nici dragonii nu mai sunt acolo să-i apere; privirea se poate acum plimba, nu fără oarecare perversitate, pe lucruri vechi și frumoase, al – căror semnificat este abstract, perimat: moment decadent și profetic, deopotrivă, moment de blândă apoca-lipsă, moment istoric al celei mai intense desfătări.

Deci, dacă în cadrul acestui curs – pe care, datorită cadrului său, nimic în afara fidelității auditorilor nu îl poate confirma –, dacă intervine, deci, metoda cu titlu de demers sistematic, nu poate fi vorba de o metodă euristică, menită să descifreze și să prezinte apoi rezultatele. Metoda nu poate avea aici drept obiect decât limbajul însuși, în măsura în care acesta luptă pentru dejucarea oricărui discurs care „*prinde*”: iată de ce putem de fapt spune că această metodă este și ea o Ficțiune; idee avansată deja de Mai larme când intenționa să pregătească o teză de lingvistică: „Orice metodă este o ficțiune. Limbajul i s-a părut a fi instrumentul ficțiunii; va urma metoda limbajului: limbajul reflectându-se”. Aș dori, în toți anii în care îmi va fi dat să predau aici, să pot reînnoi maniera de a prezenta cursul sau seminarul, pe scurt, de „a ține” un discurs fără să-l impun: aceasta va fi miza metodică, acea *quaestio*, problema în dezbattere. Căci, la urma urmei, într-un curs nu pot fi opresive știința sau cultura vehiculate, ci formele discursive prin care acestea sunt propuse. Și întrucât obiectul cursului meu este, așa cum am încercat să sugerez, discursul prins în fatalitatea puterii sale, metoda nu poate avea, cu adevărat, drept obiect, decât mijloacele adecvate dejucării, desprinderii sau cel puțin reducerii acestei puteri. Scriind sau predând, mă conving tot mai mult că operația fundamentală a acestei metode de desprindere este, în scris, fragmentarea și, în expunere, digresiunea sau pentru a folosi un cuvânt prețios și ambiguu: *excursul*. De aceea, mi-ar plăcea ca rostirea și ascultarea ce se vor împleti aici să fie asemeni drumului unui copil ce se joacă în preajma mamei sale, îndepărtându-se și întorcându-se apoi la ea pentru a-i aduce o pietricică sau un capăt de ață, trasând

astfel, în jurul unui centru liniștit, un întreg spațiu de joc, unde pietricica sau ața contează, la urma urmei, mai puțin decât dăruirea lor plină de fervoare.

Un copil ce se poartă astfel nu face decât să desfășoare drumurile unei dorințe, prezentată și reprezentată la nesfârșit. Cred cu toată sinceritatea că un curs ca acesta trebuie să se întemeieze întotdeauna pe o fantasmă, mereu alta, de la un an la altul. Îmi dau seama că acest lucru poate părea provocator: cum să îndrăznești să vorbești în cadrul unei instituții, oricât de liberă ar fi ea, despre un învățământ i antasmatic? Și totuși, dacă ne oprim, fie și un moment, asupra celei mai sigure dintre științele umane, e vorba despre Istorie, cum să nu recunoaștem că ea întreține o legătură permanentă cu fantasma? Michelet a înțeles acest lucru: Istoria este, la urma urmei, istoria spațiului fantasmatic prin excelență, și anume corpul uman; doar plecând de la această fantasmă, legată la el de resurecția lirică a corpurilor trecute, Michelet a putut tras-forma Istoria într-o imensă antropologie. Știința se poate deci naște din fantasmă. De aceea, în fiecare an, în momentul în care hotărăște sensul călătoriei sale, profesorul trebuie să revină la o fantasmă, rostită sau nerostită; astfel, el se abate de la locul unde este așteptat, locul Tatălui – întotdeauna mort, precum se știe; căci doar fiul are fantasme, doar fiul e viu.

Zilele trecute am recitit romanul lui Thomas Mann, *Muntele vrăjit*. Această carte aduce în scenă o boală pe care am cunoscut-o bine, tuberculoza; datorită lecturii, concentrasem în conștiința mea trei momente ale acestei maladii: momentul anecdotei, care se petrece înaintea războiului din 1914, momentul propriei mele boli, în jurul anului 1942 și momentul actual când, învins de chimioterapie, acest rău nu mai este defel cel de altă dată. Or, tuberculoza pe care am trăit-o eu este, cu foarte mici deosebiri, cea din *Muntele vrăjit*: cele două momente se confundau, la fel de îndepărtate de propriul meu prezent. Și atunci mi-am dat seama cu stupefacție (dar evidențele pot stupefia) că *propriul meu corp este onc* într-un sens, corpul meu este contemporan cu Hans Castorp, eroul din *Muntele vrăjit*; corpul meu, care nu se născuse încă, avea douăzeci de ani în 1907, an în care Hans a ajuns și s-a instalat în „țara de sus”; corpul meu o mult mai bătrân decât mine, ca și cum am păstra întotdeauna vârsta spaimelor comune de care, prin hazardul vieții, ne-am apropiat. Deci, dacă vreau să trăiesc, trebuie să uit că propriul meu corp este istoric, trebuie să mă

las pradă iluziei că sunt contemporanul tinerelor corpuri prezente și nu al propriului meu corp, trecut. Pe scurt, periodic, trebuie să renasc, să devin mai tânăr decât sunt. La cincizeci și unu de ani, Michelet își începea propria sa *vita nuova*: operă nouă, iubire nouă. Mai vârstnic decât el (se înțelege că paralela e afectivă), intru și eu într-o *vita nuova*, marcată astăzi de acest lăcaș nou, de această nouă ospitalitate. Mă străduiesc deci să mă las purtat de forța oricărei vieți vii: uitarea. Există o vârstă când îi înveți pe alții ceea ce știi; dar vine apoi o alta, când îi înveți ceea ce nu știi: aceasta este *căutarea*. Și vine probabil acum vârsta unei alte experiențe: *dezînvățarea*, transformarea neîngrădită și imprevizibilă pe care uitarea o impune depozitului de cunoștințe, culturi, credințe străbătute. Această experiență are, cred, un nume ilustru și demodat, pe care voi îndrăzni să-l consider aici, fără complexe, chiar la răscrucea propriei etimologii – *Sapientia*: nicio putere, un dram de cunoaștere, un strop de înțelepciune și cât mai multă savoare.

AVENTURA UNUI CITITOR FERICIT POSTFAȚA

„Nu susțin că am spus întotdeauna același lucru”. Mărturisire de inconstanță, de impostură sau certitudinea unei conștiințe ce își asumă cu seninătate, dar neobosit, condiția și înaintea mereu arătându-și masca cu degetul? Și una și alta – oricât de paradoxal ar părea. În spațiul dintre ele, dominându-le – singura putere pe care a admis-o vreodată – plăcerea. Și o singură mare iubire: limbajul. Cititor de cărți și de semne – semnele cărților, ale corpului, ale vremii în care a trăit – a fost întotdeauna un scriitor fericit, „ultimul dintre scriitorii fericiți” ai veacului nostru. Această superbă aventură a limbajului – în limbaj –, țesută din iscusite capcane și răsturnări perverse, din teribile învolburări și adâncimi transparente poartă un nume: Roland Barthes.

„Îmi place să citesc. Dar nu sunt un mare cititor. Sunt un cititor dezinvolt...”. Alăturând plăcerea actului de lectură, acest subtil hedonist și-a găsit bucuria, o bucurie mereu nouă, în imperiul cărților. Citind pe îndelete – ziua, făcând însemnări în vederea vreunei lucrări, citind seara, înainte de culcare, într-o dispoziție cu totul aparte sau chiar citind fără să citească – doar „privind” cartea, adulmecând-o, citea fragmentar, „digerând”. Într-o carte, citea ce îl interesa atunci, se oprea, „filosofând” – adică gustând „savoarea lucrurilor și a cunoașterii”. Nu vedea restul, deforma cartea în propriu-i folos:

devenea cartea lui. Se desfăta.

de „uscăciunea” civilizației ce traversează, soo adevărată „criză a dorinței” și vrând să reacționeze la operativele moralizatoare ale limbajului intelectual, a făcut din plăcere însuși principiul lecturii, teoretizându-l. „Să nu devorezi, să nu înghiți, ci să paști, să rumegi pe îndelete, să regăsești – pentru a-i citi pe scriitorii de azi – tihna lecturilor de odinioară: să fii un cititor aristocratic”. S-a cufundat în text, s-a identificat cu el și s-a întors cu o altă dorință, o nouă plăcere: să scrie. Nu a citit pentru a scrie, ci a scris pentru că a citit. PLăcerea lecturii, contopirea cu textul, au născut astfel dorința de a scrie, de a-l prelungi. Și plăcerea. Dar și îndoiala: „dacă citesc cu plăcere această frază, această poveste, acest cuvânt – înseamnă că au fost scrise în plăcere... dar invers: scriind în plăcere, garantez eu, scriitorul, plăcerea cititorului meu?” Unite prin plăcere, a scrie și a citi răspundeau aceleiași dorințe: limbajul.

De ce limbajul? „Mă ocup de limbaj pentru că mă rănește și mă seduce”. Limbajul era peste tot. În el se căuta pe sine, pe celălalt, și ceea ce-i unea. Limbajele epocii l-au atras. Marxismul, existențialismul, psihanaliza, lingvistica – toate își duceau bătaia prin limbaj. Literatura era în centrul lor. S-a aruncat în viitoare, dar a simțit că ceea ce scria nu-i aparținea. A descoperit cealaltă față a limbajului: puterea devoratoare ce acaparează și manipulează prin limbaj. Și atunci a început propria lui bătaie, singura, marea, adevărata bătaie pe care a dus-o. A înțeles că lupta trebuie dusă din interior – prin Literatură.

Mai întâi s-a apropiat cu sfială de ea. Era tânăr pe-atunci, în „țara de sus” – acea enclavă de socialitate în care lucrurile și oamenii aveau alte dimensiuni, atmosfera altă transparență. „Jos” era măcelul. Era o comunitate care citea mult, discuta mult. Erau îndrăgostiți de Literatură. Îi tortura, se frământau. „Să citești este, într-adevăr, o trudă a limbajului”. Dar să vorbești despre ea, să scrii? Va avea atunci, încă nematur, frageda siguranță de a scrie: „Mă tem că romanul nu va vorbi din nou decât celor care îl iubesc fără să îl explice prea mult, adică celor care îl scriu, iar apoi celor ce îl citesc, se pierde în el și se desfăta până ating dreapta înțelepciune de a-l iubi în tăcere”. Acesta să fie drumul lui? Va ține, oare, pariul?

*

Așa a început căutarea. Neobosită. „Nu ucenicia e nesfârșită, ci dorința”. Nu voia să explice un text, ci să înțeleagă textele. Literatura –

acea tulburare când auzea freamătul limbii, „zgomotirea limbajului”. A descoperit atunci cu uimire o metodă ce încerca acest pariu nebunesc. Aventura semiologică.

Stilul, limba, literatura, critica, adevărul – totul a fost atins de acest vis de știință al semnului. Scria, era atacat, riposta, dialoga. Textele se revărsau peste texte. Până într-o zi când a înțeles: limbajul în care vorbește plăcerea nu poate fi împlânzit de știință. Pentru el, visul s-a spulberat. Dar nu fusese zadarnic. Semiologul conștiincios, pornit să ilustreze sistemul, a întrezărit (va atinge, oare, vreodată?) bucuria de a scrie, forma fericită: ea este plurală – asemeni dorinței din care a crescut; adevărul textului – literar; la el se ajunge pe căile literaturii. Era momentul să-și ia rămas bun de la semiologie.

Dar ce însemna această schimbare, acest vânt care-l împingea spre alte direcții? Era ceva cu totul nou, nu-și mai recunoștea, oare, credințele? „Dacă mi-am schimbat părerea... considerați-o ca pe o deplasare, și nu o renegare”. „Trebuie să mai adaug ca această încercare a apărut într-un moment al vieții când am simțit nevoia să intru cu totul în semnificant, adică să mă desprind de instanța ideologică privită ca semnificat, ca risc al revenirii semnificatului, teologiei, monologismului, legii”. Era deci vorba despre ceva decisiv. Eliminând plăcerea, teoria textului rămânea doar o filosofie a sensului, „un sistem centrat”. Or, sensul e multiplu, limba – plurală, iar adevărul – istoric vorbind – e și el multiplu. Din acel moment, instrumentul său nu mai era științific.

Spirala și metafora deveneau figurile ce i-au deschis calea spre semnificant. Tot spirala îl arăta „același” – mereu altul – „în altă parte”. Deci ezitățile, fluctuațiile țineau de însăși natura „materiei” cu care lucra – în care lucra. Nu era o trădare. Așa a început lupta – cea adevărată – împotriva puterii înscrisă în Coduri – codurile unei anumite ideologii ce printr-un veșnic tertip „inversează cultura și natura”. Aici vedea sursa blocării pluralității, acțiunea opresivă a codurilor agresive – „imperialis-mele locale”. Și iarăși a înțeles: „Numai scriitura, asumându-și pluralitatea cea mai vastă cu puțință în chiar propria-i muncă, se poate opune firesc imperialismului fiecărui limbaj”.

A început să scrie. Era conștient că – pentru el – vremea teoriei a trecut. „Există un moment în care nevoia, exigența teoretică generează un scris abstract, stereotip, și acesta e momentul în care eu mă detașez

de teorie". Intoleranța, o anume agresivitate a scrisului său luau acum forma mai subtilă a unei subversiuni, a unei distanțări mereu ironice. Acea „ironie barocă” care-l ajuta să pună – prin limbaj – totul sub semnul întrebării. Până și propriu-i discurs. Excesele, discontinuitățile, contradicțiile erau forme ale acestei vigilențe. Stătea de veghe în inima limbajului.

Dar ce era acest „ghibelin printre guelfi”, acest îndrăgostit de limbaj printre oamenii codurilor? Încă se căuta. Așa cum și voia – mereu „altundeva”, în poziție „tri-vială”, la răscrucea celorlalte discursuri, acolo unde nu era așteptat. Își accepta astfel „impostura”. Era condiția sa – „creator de utopii”. Nici scriitor, nici scriptor. Despre critic – nici nu mai putea fi vorba. Odată cu scriitura, genurile nu-și mai aveau rost; continua să le folosească ca referință. „Încerc să produc o formă care să fie în același timp romanescă și intelectuală, romanescă și critică”.

Și a făcut pasul. Nu mai urmărea prin scrisul său doar un proiect critic – fie el și pluralist. Năzuia să subvertească codul, să abolească metalimbajul. Scria altceva, altfel. În discursul său își făcuse loc – dispersat – subiectul: „subiectul meu istoric”.

Acesta era drumul. Dar parcă nu-l recunoștea încă. „Ceea ce mi-ar plăcea într-adevăr ar fi să scriu ceva în genul pe care l-am numit «romanescul fără roman», romanescul fără personaje”.

Dar el scria deja. Asemeni naratorului proustian scriind despre dorința de a scrie, și-a scris Romanul căutându-l. „Romanul” său a fost scriitura.

Dorința de a nu „fixa” sensul, de a nu-l „naturaliza” – dar nici de a-l abandona în brațele celui mai cumplit dintre sensuri: non-sensul – l-a condus spre ritmul fragmentului. „Mă îndrept din ce în ce mai mult către fragment. De altfel, îmi place savoarea lui și cred că are și o mare importanță teoretică”. Avea în minte acea „matitate” a haiku-ului care l-a fermecat. Nu temeile sau conceptele, ci „mișcările” și „operațiile” au devenit figurile scriiturii sale: alunecarea imaginilor, a sensului cuvintelor, etimologia, deformarea, anamorfoza... Prin ele învăluia obiectul scriiturii – obiectul iubit –, dându-i târcoale, curtenitor – desfătându-se. Îl supunea astfel mai bine, mai total. Îl anihila. Perversiune? Capcană a tandreții? Oricum, răbdarea sa era răsplătită. Se delecta. Dar odată cucerit, se îndepărta. Nu posesia, ci drumul anevoios, strategiile cuceririi îl desfătau. Un Don Juan al scriiturii?

A scris și „despre” iubire – cu iubire. Nu doar un discurs „amoros; însemna să scrie „clasic”, oprindu-se doar asupra a ceea ce scrie – amorul. Or, rostirea s-a făcut dinăuntru, la o înaltă tensiune afectivă. Era un discurs îndrăgostit – înamorat – de obiectul său. Tată discursul lui. I-a plăcut să-i spună „discursul lecturii”. Anevoioasa comunicare – comuniune – când două limbaje se întâlnesc.

Nu credea că iubirea cărților opacizează, lasă fără glas sau face parțial. Nu credea nici că un „critic” trebuie să vorbească, să se apropie cu iubire de ceea ce-l lasă indiferent. Tăcerea acestuia vorbește singură. În alegeri, ca și în tăceri, cititorul se rostește. Iubirea însemna pentru el o înțelegere anume, dinăuntru, a cărții. Nu credea – ba, dimpotrivă – că intimitatea cu textul exclude înțelegerea, judecata, rodnică încordare, repetatele dezamăgiri sau visul încrederii. Înțelegea prin iubire – nu adorație – ci dorință a obiectului iubit, elan comprehensiv ce-l deschidea spre acesta și-l făcea astfel, la rândul lui, să se deschidă. Pentru el, înțelegerea și iubirea, iubirea și înțelegerea erau sigura cheie a cărții. A numit-o – „critica afectuoasă”. Există, bineînțeles, „riscul” ca ea să devină Literatură.

A itins astfel discursul „omogen” la care visa. A conciliat știința și plăcerea – în scriitură. Sau – prin plăcere – bucuria de a scrie concilia știința și scriitura, știința și literatura. Înaintarea lui spre Literatură – prin Literatură – nu a fost zadarnică. Nu a recunoscut-o însă niciodată deplin. Pudoare, sau subtile manevre de a amâna împlinirea proiectului pentru a da Literaturii șansa de a dura? S-a mărturisit întotdeauna în anticamera literaturii, „pe lângă” ea: și alături, nedespărțit – și încă „afară”, tinzând. Cochetărie?

A început să se gândească la cei pentru care vorbea. I s-a întâmplat și așa ceva – dar numai când se crea un raport afectiv aparte. Dar mai ales la cei pentru care scria: „... mă preocupă, nu dorința unui public numeros, ci răspunsurile afective ale unui anumit public”. Cititorul începea să fie fantasmă. Se întâlneau în scriitură – spațiu al „plăcerii textului”, paradis al cuvântului.

Era ca la început de nou drum. Credea că textul trebuie să conțină în el dorința cititorului, să îl dorească. Să fie o scriitură ce desfată prin limbaj. Iată ce era pentru el Literatura. Iar discursul despre ea – chiar scriitura. „Textul pe care îl scrieți trebuie să-mi dovedească ceva: că *mă dorește*. Această dovadă există: *e scriitura*, ca știință a desfătărilor limbajului, kâmasutra sa (și un singur tratat

despre această știință: scriitura însăși)”.

Dar el, prin scrisul lui, a atins oare acest punct? Era mai curând o nouă formă de lectură ce se căuta, se descoperea, se transforma, pentru a se asuma din nou: altfel, „în altă parte”. O scriitură de tranziție – ca și întregu-i parcurs? Nu o scriitură a Romanului, ci un Roman al scriiturii. Poate o nouă formă de discurs al lecturii. Între a *citi* și a *scrie* – iată o împlinire directă, nemijlocită, fecundă. E, oare, Literatura?

După perioada căutării și a firavei cumpene de-o clipă, a găsit forța de a reîncepe. O formă – pentru el – de a se continua, de a-și fi statornic: „... intru și eu într-o *vita nuova*”. Odată cu „uitarea” și „dezînvățarea”, sub seninul a ceea ce a numit *Sapientia*: „nicio putere, un strop de cunoaștere, un dram de înțelepciune și cât mai multă savoare”.

Acum și-a întrezărit, prin lecturile sale din tinerețe – scriind – profunzimea corpului, a solitudinii. „Scriitura te poate despovăra de imaginar – o forță care paralizează, mortală, funebră –, te poate pune în legătură cu ceilalți, chiar dacă drumul e anevoios”.

Dar pariul? Pariul din tinerețe, care-i pecetluia glasul dacă voia să se desfete cu tainele cărții? Nu i-a fost dat să-l țină Până la capăt. A reușit să citească cartea, dar mai ales să se desfete cu ea, să o iubească. Dar a păcătuțit cu Textul, neatin-gind „dreapta înțelepciune de a-l iubi în tăcere”. Păcat de care cititorul îl va absolvi.

Pentru că a iubit Literatura și a avut norocul desfătării în aceasta iubire, a câștigat și un alt pariu cu sine: a izbutit să vorbească despre lucrul iubit”.

OPERA OMNIA

Așa am înțeles ce a fost pentru el, dintotdeauna, „lucrul iubit”: „Cuvântul, rotindu-se în jurul cărții: *citești, scrii* – între o dorință și alta încape întreaga literatură”.

DELIA ȘEPEȚEAN-VASILIU

le Degre zero de l'écriture, Edit. du Seuil, 1953; reedit. 1972. *Michelet par lui-même*, Edit. du Seuil, 1954. *Mythologies*, Edit. du Seuil, 1957... *Sur Racine*, Edit. du Seuil, 1963. *Essais critiques*, Edit. du Seuil, 1964.

Elemente de semiologie, Edit. du Seuil, Edit. Denoel-Gon-thier, 1965.

Critique et Verité, Edit. du Seuil, 1966. *Systeme de la Mode*, Edit. du Seuil, 1967. *S/Z*, Edit. du Seuil, 1970. *l'Empire des signes*, Edit. Skira,

1970. *Şade, Fourier, Loyola*. Edit. du Seuil, 1971. *Noiiveaux Essais critiques*, Edit. du Seuil, 1972. *le Plaisir du Texte*, Edit. du Seuil, 1973. *Roaand Barthes par Roland Barthes*, Edit. du Seuil, 1975. *Fragmenta d'un diseours amoureux*, Edit. du Seuil, 1977, *Lecon*, Edit. du Seuil, 1978. *Sollers, écrivain*, Edit. du Seuil, 1979.

la Chambre claire. Note sur la photographie, Edit. Gallimard/le Seuil, 1980

le Grain de la voix, Edit. du Seuil, 1981. *l'Obrie et l'obtus*. Essais critiques III, Edit. du Seuil, 1982. *le Bruissement de la langue*, Edit. du Seuil, 1984. *Incidents*, Edit. du Seuil, 1987.

BIBLIOGRAFI

I. Cărţi consacrate lui Roland Barthes

MALLAC (Guy de) et EBERBACH (Margaret), *Barthes*, Paris, Ed. universitaires, 1971.

CAL VET (Louis-Jean), *Roland Barthes: un regard politique sur le signe*, Paris, Payot, 1973.

HEATH (Stephen), *Vertige du deplaccment*, Paris, Fayard, 1974.

PATRIZI (Giorgio), *Roland Barthes o le peripezie della semiologia*, Roma, Bibliotheca biographica, Institute» della enciclopedia italiana, 1977.

THODY (Philip), *Roland Barthes: a Conservative Estimate*, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd., 1977.

FAGES (PanBaptiste), *Comprendre Roland Barthes*, Paris, Privat, 1979.

LUND (Steffen Nordahl), *L'Aventure du signifiant. Une lecture de Barthes*. Paris, P.U.F., 1981.

DELORD (Jean), *Roland Barthes et la Photographie*, Creatis, 1981.

WASSERMAN (George R.), *Roland Barthes*, Boston, Twayne, 1981.

SONTAG (Susan), *l'Écriture meme: à-propos de Barthes*; trad. de l'anglais par Philippe Blanchard en coli. avec l'auteur. Paris, Bourgeois, 1982.

LAVERS (Annette), *Roland Barthes: Structuralism and After*, Cambridge. Massachusetts, Harvard University Press, 1982.

UNGAR (Steven), *Roland Barthes: the Profesor of Desire*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1983.

ROGER (Philippe), *Roland Barthes, roman*, Bernard Grasset,

Paris, 1986.

II. *Reviste consacrate lui Roland Barthes.*

Tel Quel, n° 47, 4 tr. 1971. *Critique*, n° 302, juillet 1972. *L'Are*, n° 56, 1974. *Mai* n 56, 1974.

Magazine littéraire, n° 79, fevrier 1975. *rectures*, n° 6, Dedalo libri, Bari, decembre 1980. *Foétique*, n° 47, 4 e tr. 1981. *u Asprit createur*, n „22, printemps 1982.

Critique, n° 423 – 424, aout-septembre 1982.

Communications, n° 36, 4 e tr. 1982.

Textuel, n° 15, octobre 1985.

Pretexte: Roland Barthes, Actes du colloque consacre a Barthes.

Antoine Compagnon ed., UGE-10/18, 1978. *Secolul 2G*, nr. 8 – 9 – 10, 1981.